Solovţova
Verdi
Editura Muzicală

# I
# COPILĂRIA ŞI ADOLESCENŢA

Giuseppe Fortunato Francesco Verdi s-a născut la 10 octombrie 1813 în micul sat italian Le Roncole. Acest sat, precum şi orăşelul învecinat Busseto, situat în regiunea cursului inferior al Padului, făceau parte din ducatul Parma.

Anul naşterii lui Verdi a fost ultimul an de dominaţie a Franţei napoleoniene în Italia şi, de aceea, actul de naştere al copilului a fost întocmit în limba franceză. Aflăm din acest document că tatăl marelui compozitor italian, Carlo Verdi, era cîrciumarul satului, iar mama lui, Luigia Uttini, torcătoare.

La osteria (circiuma), pe care o ţinea Carlo Verdi, se adunau nu numai locuitorii satului Le Roncole; acolo intrau adesea şi oamenii din alte tîrguri şi oraşe italiene. Copilului, înzestrat cu un pronunţat spirit de observaţie şi cu o seriozitate neobişnuită la vîrsta lui, nu putea să-i scape nemulţumirea şi revolta înăbuşită, care răbufneau din discuţiile muşteriilor oste-riei. Poporul întregii Italii era revoltat de rînduielile din ţară, de represiunile la care erau supuşi patrioţii italieni.

In Italia, la începutul sec. XIX, pustiită de războaie şi asuprită de guverne străine, ţăranii o duceau greu. Copilăria şi prima tinereţe a lui Verdi s-au scurs în sărăcie şi lipsuri. Venitul infim, pe care i-l aducea lui Carlo Verdi osteria lui, abia îi dădea posibilitatea să-şi hrănească familia compusă din soţie şi doi copii. Fiica lui mai mică, Giuseppa, născută în 1816, era o copilă firavă şi slabă de minte. Nici Giuseppe nu excela printr-o sănătate de fier, dar, datorită caracterului pozitiv si seriozităţii lui, de la cea mai fragedă vîrsta acesta dădea ajutor în casă. Giuseppe, copilul preferat al mamei sale, o ajuta Ic gospodărie şi îşi îngrijea sora bolnavă.

**3**

Dragostea pentru muzică s-a manifestat la Verdi de timpuriu. Cîntecele populare şi jocurile ţăranilor, care se adunau lîngă osterie, au fost primele lui impresii muzicale. Verdi asculta cu nesaţ cîntecele lor, precum şi muzica instrumentiştilor ambulanţi. Aptitudinile remarcabile ale copilului au atras atenţia unui scripcar de stradă, orbul Bagassete, care cînta de obicei sub fereastra osteriei. Bagassete a fost acela care l-a sfătuit pe Carlo Verdi să-i dea băiatului posibilitatea să studieze muzica.

Din povestirile despre copilăria lui Verdi vedem înrîurirea puternică pe care o exercita asupra lui muzica. Cînd a împlinit şapte ani, după obiceiul ţăranilor din localitate, Giuseppe a trebuit să servească în biserică la liturghie şi să cînte în cor. In ziua aceea, el a auzit pentru prima oară orga. Impresia a fost atît de puternică, încît băiatul absorbit de sunete, şi-a uitat atribuţiile şi n-a auzit că i se poruncise să aducă aghiazmă. Cuvintele care i-au fost adresate n-au fost în stare să-l facă să se dezmeticească. Un ghiont tras de preotul supărat l-a doborît pe Giuseppe; acesta s-a rostogolit de pe treptele altarului şi în cădere şi-a pierdut cunoştinţa.' Se spune că atunci cînd Verdi a venit acasă şi părinţii, văzîndu-i vînătăile, l-au întrebat ce i se întîmplase, în loc de tînguiri şi lacrimi, au auzit o rugăminte stăruitoare: el vrea să înveţe muzica. Cedînd dorinţei pasionate a lui Giuseppe, tatăl lui i-a procurat o spinetă veche şi stricată la care bătrînul Baistrocchi, organistul bisericii din Le Roncole, a început să-i dea lecţii.

Giuseppe nu-şi lăsa instrumentul zile întregi, încercînd să compună. Intr-o zi, a descoperit din întîmpiare un acord care i-a plăcut foarte mult. Dar a doua zi acordul descoperit a fost uitat şi, în pofida tuturor încercărilor, Giuseppe nu l-a mai putut repeta. Copilul a fost cuprins de un acces subit de deznădejde şi furie: punînd mîna pe ciocan, el a început să izbească cu furie

clapele, stricînd si mai rău instrumentul. I-a venit în ajutor un meşter din sat, care a reparat spineta gratuit şi, mîndru de fapta sa de „mecena", a lăsat pe instrument următoarea inscripţie: „Eu, Stefano Cavaletti, am făcut din nou şi am îmbrăcat cu piele ciocănelele acestui instrument, căruia i-am mai adăugat şi o pedală. Am făcut-o în mod gratuit, văzînd frumoasele aptitudini de care dă dovadă tînărul Giuseppe Verdi, care învaţă să cînte la acest instrumeat. îmi ajunge atît. Anul 1821 d.C."

**4**

Baistrocchi îi predă lui Verdi nu numai spineta, ci şi primele noţiuni muzicale. De asemenea îl mai învaţă să cînte şi la orga din biserică. După trei ani de studii, Verdi atinse nivelul modest al profesorului său. Acum, micul muzician îl înlocuia adesea la orga din biserica satului pe Baistrocchi, care îmbătrînise.

Cînd Giuseppe împlini zece ani, tatăl său îl trimise la învăţătură la şcoala orăşenească din Busseto, instalîndu-l la o cunoştinţă a sa, cizmarul Pugnatta. Verdi se puse pe învăţătură în mod serios şi cu perseverenţă. In şcoală i se preda citirea, scrierea şi aritmetica. El nu abandonă nici studiile muzicale (vechea spinetă fusese adusă împreună cu el la Busseto). In zilele de sărbători, Verdi se ducea în satul natal, unde după moartea lui Baistrocchi îi luase locul ca organist. Banii pe care-i cîştiga erau folosiţi pentru achitarea întreţinerii în casa Pugnatta. Aceşti bani se cîştigau greu. Drumul lung dintre Busseto şi Le Roncole (vreo cinci kilometri) trebuia făcut pe jos, adesea pe întuneric, pe orice vreme, pe o cîmpie expusă vîntului şi soarelui. Vara, în văile Lombardiei, porumbiştile şi viile sînt acoperite cu un strat gros de praf, iar toamna şi iarna suflă în voie_un vînt pătrunzător. O dată, acest drum era să-l coste' viaţa. Intr-o noapte rece de crăciun, Giuseppe, care se grăbea să ajungă la timp pentru slujba solemnă de sărbătoare, s-a abătut din drum şi a căzut într-un şanţ plin cu apă. Poate că Verdi şi-ar fi găsit acolo moartea, dacă la strigătele băiatului îngheţat şi sleit de puteri n-ar fi alergat o ţărancă în trecere pe acolo, care l-a ajutat să iasă din apă.

„Am avut o tinereţe aspră"[1], scria mai tîrziu compozitorul, într-adevăr, din copilărie Verdi a trecut prin şcoala aspră a muncii şi privaţiunilor, care i-a oţelit caracterul. El manifesta de la cea mai fragedă vîrstă o voinţă puternică şi o perseverenţă rară, care l-au ajutat mai tîrziu să-şi urmeze cu fermitate drumul trasat, fără să dea înapoi în faţa greutăţilor vieţii.

In cei doi ani de învăţătură în şcoală, Verdi a învăţat să scrie corect şi să socotească bine. Aceasta i-a permis să-şi găsească un serviciu în biroul negustorului Barezzi din localitate, de la ale cărui depozite Carlo Verdi se aproviziona cu vinuri, cafea, tutun şi cu articole de băcănie pe care le desfăcea cu amănuntul în osteria sa.

[1] *F. Toye* — „Giuseppe Verdi". His Life and works, London, 1931, pag; 6.

**5**

Legat prin relaţii îndelungate de prietenie cu Carlo Verdi, Antonio Barezzi îl remarcase de mult pe băiatul lui. Tînărul Verdi îl atrăgea pe Barezzi prin tăria sa de caracter şi prin dîrzenia cu care urmărea scopul propus în viaţă. Barezzi a hotărît să-l ajute pe tînărul muzicant să se pună pe picioare. Relaţiile cu Barezzi au jucat un rol important în soarta lui Verdi; contactul cu acest om s-a oglindit, fără îndoială, în formarea structurii spirituale a lui Verdi.

Barezzi făcea parte din burghezia italiană progresistă, în rîndurile căreia dospea pe vremea aceea o puternică nemulţumire faţă de regim şi în care găseau un răsunet viu ideile autodeterminării naţionale şi eliberării ţării. După cum relevă B.V. Asafiev, „în comportarea şi psihicul" micii burghezii italiene din acea perioadă, care nu se rupsese încă cu hotărîre de ţărănimea muncitoare şi de meseriaşi, se păstrează „multe trăsături frumoase şi folositoare în viaţă. Disciplina muncii, conştiinţa faptului că numai munca, o muncă perseverentă, continuă, îţi dă un sprijin de nădejde în viaţă. Accentul permanent pe o concepţie reală, concretă despre viaţă, cu antipatie pentru orice misticism şi visuri idealiste (ceea ce nu excludea cîtuşi de puţin idealismul în conduită, un idealism împins pînă la abnegaţie). Scepticismul religios şi o atitudine net negativă faţă de clericalism. Seriozitatea şi punctualitatea în toate relaţiile cu

oamenii, în pofida prieteniei şi a simpatiilor personale, o evidenţă strictă a obligaţiilor reciproce. Mai tîrziu, toate aceste trăsături se dezvăluie cu uşurinţă în activitatea si în întreaga personalitate a lui Verdr '.
Om inteligent, cinstit şi stăruitor la nevoie, Barezzi era şi un excelent muzicant. Cînta la mai multe instrumente de suflat; flautist iscusit, el mai stăpînea clarinetul, cornul şi oficleidul. Pe acea vreme, aceasta nu era o excepţie în Italia, unde se găseau numeroşi muzicanţi amatori de acest gen. „Se ştie că în Italia cîntă întreg poporul, începînd cu copiii şi terminînd cu bătrînii,— scria V. V. Stasov despre Italia din acea perioadă. Toţi au o voce mai mult sau mai puţin frumoasă şi o memorie uimitoare pentru tot ce aud, în special pentru fragmentele preferate din opere. Impresarii teatrali nu se îngrijesc niciodată de alcătuirea şi organizarea corurilor: cu cîteva zile înainte de reprezentaţie, după un anunţ al lor, se prezintă mai mulţi corişti decît trebuie;
' *B. V. Asafiev* — „Verdi". Schiţă de monografie. Opere alese, voi. IV Academia de Ştiinţe a U.R.S.S.. Moscova, 1955, pag. 209.

orice măcelar, franzelar, croitor sau cizmar se duce să cîştige cîţiva bani, cîntînd în cor; pentru aceasta el nu trebuie să depună nici un efort; repetă cu ceilalţi în glumă, fără nici o greutate, şi mai are plăcerea să asiste la reprezentaţia unei opere care-i place şi e la modă. Clasele instruite practică muzica pe o scară şi mai largă: rare sînt seratele la care nu se cîntă solo sau în ansamblu"[1].
Busseto avea o Societate Filarmonică al cărei preşedinte era Barezzi. Din mebrii acestei societăţi — amatori şi muzicanţi de profesie — se compunea fanfara oraşului Busseto, fanfară care cînta în zilele de sărbători în piaţa urbei. Cînd în Busseto sosea o trupă de operă, la spectacole lua parte aceeaşi fanfară.
Seara, biroul lui Barezzi se transforma într-o sală de concerte. Verdi asista acolo la toate adunările şi repetiţiile Societăţii Filarmonice şi lua parte cu mult interes la munca orchestranţilor, făcea cu plăcere tot ce i se cerea: copia note, cînta în orchestră la toba mare, aranja piese pentru orchestra locală. Aşa cum se întîmplă adesea cu ansamblurile de amatori, componenţa orchestrei era destul de ciudată. De exemplu, ea avea un singur violist, unicul muzicant de acest gen din tot oraşul; este vorba de muzicantul Domenico, orb din naştere. Verdi şi-a asumat de bunăvoie obligaţia de a studia cu Domenico partea pe care acesta trebuia s-o cînte în orchestră. Verdi i-o cînta la spinetă pînă cînd Domenico învăţa pe de rost. în felul acesta ei. au pregătit în vederea unui concert părţile respective din uverturile la *Cenuşăreasa* şi *Bărbierul din Sevilla* de Rossini,
Adesea, Barezzi aranja el însuşi uverturi şi potpuriuri din opere; comanda compozitorilor din localitate piese pentru fanfară şi muzică bisericească pentru catedrală.
Cel mai bun compozitor din Busseto era considerat Ferdi-nando Provesi, care dirija orchestra filarmonică şi îndeplinea funcţia de organist al catedralei. Provesi absolvise celebra academie de muzică din Parma, unde fusese elev al lui Paisiello. Compozitor, poet şi autor al cîtorva opere şi numeroase librete, Provesi era nu numai un muzician excelent, ci şi un om cu o cultură vastă şi cu o mentalitate progresistă, ca şi prietenul său Barezzi. Patriotişti convinşi, Barezzi şi Provesi erau puşi la index de către autorităţile iocale ca liberi cugetători şi, deci, ca oameni suspecţi din punct de vedere politic.
[1] *V. V. Stasov* — „Mihail Ivanovici Glinka", Opere, voi. III, S. Petersburg, 1894, pag. 559.

Convins de talentul muzical remarcabil al lui Verdi, Barezzi a contribuit prin toate mijloacele la dezvoltarea lui. La rugămintea lui Barezzi, Provesi a început să conducă studiile muzicale ale lui Verdi. Barezzi personal îl iniţia pe Verdi să cînte.la diferite instrumente de suflat (probabil că acestor studii datorează Verdi tehnica frumoasă a scriiturii pentru instrumente de suflat, tehnică ce se remarcă chiar şi în lucrările lui de tinereţe)..

Grija lui Barezzi pentru Verdi nu se limitează numai la atît; şi el şi Provesi aveau grijă de dezvoltarea lui spirituală. Sub influenţa lor se forma concepţia despre lume a lui Verdi, se educa dragostea de patrie, de cultura şi arta naţională. După spusele lui Verdi, de cînd a intrat în casa lui Barezzi, el a început „să trăiască, să viseze şi să spere "[1].
Verdi citea mult şi cu sete, îndrăgind din adolescenţă opera pătrunsă de un cald patriotism a lui Alessandro Manzoni, unul dintre cei mai mari scriitori italieni progresişti de pe acea vreme. Verdi a citit prima oară celebrul lui roman *Logodnicii* la vîrsta de 16 ani şi, după cum a mărturisit el însuşi, a păstrat întreaga viaţă „admiraţia pe care a simţit-o de la început pentru această carte". Verdi citea nu numai scriitori italieni, ci şi clasici de peste hotare. Dragostea lui pentru Shakespeare s-a născut de asemenea din adolescenţă, l-a însoţit toată viaţa lăsînd urme adînci în opera lui.
Pentru a umple lacunele din cunoştinţele modeste dobîndite de Verdi în şcoala orăşenească, Barezzi i-a dat posibilitatea să ia lecţii de la un profesor de limba latină, canonicul Pietro Seletti. Verdi învaţă de la el nu numai limba latină; studia în mod aprofundat limba maternă şi legile ei de versificaţie (serioasele cunoştinţe ale compozitorului în acest domeniu pot fi apreciate după scrisorile pe care le-a adresat libretiştilor săi). Verdi s-a dovedit a fi un elev foarte bun. El îşi împărţea tot timpul liber între studiile muzicale, lecţiile pe care le lua de la Provesi şi Seletti şi lecturile de la biblioteca publică.
Obţinînd succese rapide sub conducerea lui Provesi, Verdi se perfecţiona şi la orgă. După un scurt timp, putea să-l înlocuiască pe Provesi atît la pupitrul dirijoral, cît şi la orga din catedrala oraşului. Provesi era încîntat de realizările elevului său. Nici Seletti nu mai ştia cum să-l laude. Intre Provesi şi Seletti s-a încins chiar un fel de întrecere. Provesi era convins că Verdi trebuie să devină compozitor. Seletti stăruia însă ca

[1] A *Bonaventura* — „Verdi", Paris, 1930, pag. 8.



elevul său să-i urmeze calea. Dar, într-o zi, după ce l-a auzit pe Verdi improvizînd la orgă, el şi-a dat seama că adevărata vocaţie a tînărului este muzica.
De cînd Verdi începuse să ia lecţii de la Provesi, Barezzi văzînd că exerciţiile la biata spinetă nu pot asigura succese serioase, îi permisese să cînte la excelenta pianină vieneză a fiice sale Marguerita, pianistă destul de bună. Acum, din producţiile de concert ale lui Verdi mai făceau parte şi duetele de pian ci Marguerita Barezzi. Din întrevederile frecvente şi studiile îr comun ale celor doi tineri s-a născut o strînsă prietenie, care s-; transformat cu timpul într-o dragoste reciprocă înflăcărată.
Din perioada studiilor cu Provesi datează primele încercăr componistice ale lui Verdi, legate în modul cel mai strîns di activitatea lui de interpret. Acestea sînt în majoritate marşuri ş dansuri pentru fanfară, precum şi muzică bisericească. Printn compoziţiile scrise la Busseto figurează numeroase piese pentn instrumente solo: flaut, clarinet, fagot, corn. Cea mai frumoas; lucrare din acea perioadă, lucrare care a fost executată în cadru unui concert public din Busseto, este *Demenţa lui Saul* pentn bariton şi orchestră, pe cuvinte de Vittorio Alfieri, remarcabi scriitor şi patriot italian'. In creaţia tînărului Verdi s-a oglin dit dragostea lui înflăcărată faţă de Manzoni, pentru ale cari drame patriotice a scris coruri. Numeroase lucrări de tineret ale lui Verdi, rămase nepublicate, se păstrează în manuscris î arhiva din Busseto.
Pe vremea aceea, părinţii lui Verdi, care se bucurau d succesele băiatului lor, ar fi socotit drept cea mai mare reuşit dacă el ar fi devenit organist de biserică într-unui din orăşelel din apropiere. Dar, din fericire, încercarea de a ocupa postul d organist de biserică la Soragna, făcută de Verdi la 16 ani, n-fost încununată de succes. Intre timp, postul vacant fusese oct pat, încît Verdi şi-a continuat studiile cu Provesi si munca 1 Busseto.
Tînărul muzician a devenit curînd popular în rîndurile locu torilor oraşului. Locuitorii din împrejurimi şi orăşenii umplea sala de concerte şi catedrala oraşului pentru a-l asculta pe Verd care apărea din ce în ce mai des ca organist şi dirijor în loci profesorului său îmbătrînit.

Muzica preferată a tîrgoveţilor, cai

[1] Legenda biblică despre puterea muzicii, care tămăduia spiritul rcgel nebun Saul, i-a atras şi pe alţi poeţi romantici: ea a dat viaţă uneia d minunatele „melodii evreieşti" ale lui Byron şi parafrazei sale scrise de Le montov: \Mi-e *sufletul întunecat.*

I °

se adunau în zilele de sărbătoare în piaţa oraşului, o constituiau lucrările lui Verdi executate de fanfară. „Trebuie să presupunem, spune B. V. Asafiev, că tocmai[1] în condiţiile de acolo, în practica muzicală de acolo, şi-a dobîndit el calităţile preţioase ale stilului său de operă: stăpînirea unui ansamblu de masă, orientarea muzicii spre cucerirea ascultătorilor prin melodii bine închegate, bogate, de largă respiraţie şi cu un ritm clar" [l].

Mîndru de elevul său, Provesi îi prezicea un viitor strălucit. îşi dădea seama că talentul lui Verdi nu se putea dezvolta din plin într-un mic oraş de provincie.

Milano, unul din centrele principale ale culturii muzicale italiene, cu celebrul lui teatru de operă *La Scala,* îl atrăgea de> mult pe Verdi. A-şi face studiile la Conservatorul din Milano, care a educat multe generaţii de compozitori italieni, devenise o dorinţă înflăcărată a tînărului. Verdi a găsit un sprijin cald la Barezzi şi Provesi. Ei l-au ajutat să obţină de la locuitorii oraşului Busseto o bursă ca să poată studia la Milano. De altfel, bursa infimă din partea Muntelui de pietate (societate de binefacere din Busseto) n-ar fi putut asigura nici cea mai modestă existenţă la Milano, dacă Barezzi nu i-ar fi adăugat o subvenţie din propria sa pungă.

Călătoria la Milano deschise o nouă şi importantă epocă în viaţa lui Verdi. Şederea în acel oraş nu numai că l-a ajutat pe Verdi să dobîndească o bună tehnică componistică, dar el s-a alăturat acolo mişcării culturale şi politice care a cuprins Italia în cel de-al patrulea deceniu al secolului trecut şi care a intrat în istorie sub numele de *Risorgimento* (Renaştere).

„Dacă nu vrem să încetăm de a fi oameni, noi trebuie să fim italieni şi nu lombarzi, napolitani sau toscani"[2]. Această chemare la unificarea ţării răsunase în presa milaneză progresistă încă din anii 1760—1770. De sigur că, la Milano, care încă din secolul precedent devenise centrul iluminismului italian, viaţa politică a ţării se manifesta cu o intensitate incomparabil mai mare decît într-un orăşel de provincie părăsit. Numai la Milano a putut Verdi să simtă din plin „pulsul vieţii politice a ţării". „Milano, spune B. V. Asafiev, l-a creat pe Verdi, compozitorul de teatru, pe Verdi, compozitorul-publicist, publicistul politic din primele lui opere"[3].

[1] *B. V. Asafiev* — „Verdi". Schiţă de monografie, op. cit., pag. 209.

[2] *Istoria modernă,* voi. I Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., A\osCţOva 1951 pag. 247.

' ' 1

[3] *B. V. Asajiev* — „Verdi". Schiţă' de monografie, pag. 211.

I

II

## RISORGIMENTO

„Cum s-a întîmplat că o ţară care cu trei secole în urmă îşi pierduse existenţa politică, umilită prin tot felul de înjosiri, cucerită, împărţită de străini, pustiită timp de un secol şi jumătate şi pînă la urmă complet ieşită din arena popoarelor ca forţă activă şi influentă, o ţară educată de iezuiţi, înapoiată, ocolită, lenevită, pretinde deodată cu energie şi forţă independenţă politică şi drepturi cetăţeneşti, pretinde să ia din nou parte la treburile europene?"[1] — scria despre Italia în februarie 1848 marele gînditor rus A. I. Herzen. Prieten cu Garibaldi şi Mazzini, conducătorii mişcării de eliberare naţională din Italia, Herzen a calificat epoca „Risorgimentului" drept „o perioadă măreaţă din istoria Italiei".

împărţită într-o serie de state mici, Italia — una dintre ţările cele mai culte şi civilizate din Europa apuseană — suferise în anii îndepărtaţi ai evului mediu de pe urmă agresiuniloi clin partea altor state, de pe urma războaielor civile şi a înde lungatei lupte dintre biserica catolică şi împăraţii germani Unificarea ţării fusese împiedicată atît de politica papilor, can urmăreau supremaţia mondială, cît şi de rivalitatea comercial; a oraşelor italiene, iar mai tîrziu de

rivalitatea republicilor con stituite în jurul acestor oraşe.
în zorile epocii moderne făcuse apel la unire creatoru *Divinei comedii,* marele Dante Alighieri, care luptase împotriv, politicii de cotropire duse de papi şi împotriva războaielo

[1] *A. I. Herzen* — „Scrisori din Franţa şi Italia", 1847—1852. Opere i 30 de volume, voi. V. Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, 1955, pag. 9;



feudale. Nu degeaba în anii luptei de eliberare naţională opera lui devenise steagul unificării Italiei.
Şi în epoca Renaşterii, în rîndurile umaniştilor italieni se auziseră glasuri care chemau la unificare. Petrarca, în vestitele sale scrisori, căuta să înduplece Republica Genoveză şi cea Vene-ţiană să pună capăt discordiilor, aducîndu-şi aminte că sînt copiii aceleaşi ţări. Machiavelli, în operele sale despre stat, dezvolta ideea unificării Italiei sub puterea monarhică a casei de Medici. Dar, pe vremea aceea, aceste chemări nu stîrneau încă un larg răsunet în popor.
Epoca de războaie îndîrjite, care începuse la sfîrşitul secolului XV şi durase mai mult de un secol, îi adusese Italiei nenumărate calamităţi. Invaziile armatelor spaniole, franceze, şi germane sleiseră cu totul ţara de puteri. Străinii jefuiau Italia distrugîndu-i valorile artistice. „Dacă ideea unităţii naţionale, ideea statului, ar fi fost dezvoltată în Italia, poate că aceasta ar fi rezistat, dar o atare idee a lipsit, scria A. I. Herzen. Duşmanul avea de a face întotdeauna cu una din părţi. Oraşele luptau cu dîrzenie, ţăranii alcătuiau cete înarmate care-l atacau pe inamic prin surprindere, între munţi, în defileuri, în case, dar toată vitejia lor se pierdea în zadar: erau copleşiţi numeric"[1].
întărirea dominaţiei spaniole la Neapole şi Milano aruncase Italia în gheara inchiziţiei. Reâcţiunea catolică declarase război crîncen culturii Renaşterii[2] a cărei „liberă cugetare optimistă" a pregătit, după spusele lui Engels, „materialismul secolului XVIII" [3].

[1] A /. *Herzen* — „Scrisori din Franţa şi Italia", 1847—1852, pag. 100.
[2] Papa Sixtus V (1585—1590) a izgonit pe cei mai buni gînditori şi artişti. Propovăduitorii umanismului piereau în închisori, lâncezeau în exil; inchiziţia înăbuşea gîndirea ştiinţifică şi creaţia liberă. „Persecutarea gîndirii în numele religiei, scrie A. I. Herzen, a dat Italiei o nouă lovitură, a ucis ultima sferă în care ea îşi mai putea dezvolta surplusul de forţe. I s-a permis să picteze, să sculpteze şi să construiască, dar i s-a interzis să cugete; Qalileu a fost întemniţat pentru astronomie, Vanini şi Bruno au fost executaţi pentru metafizică (...). Reforma a îngrozit Vaticanul, şefii inchiziţiei îşi puneau tiară; în pofida epocii, a moravurilor şi a ţării,, aceşti oameni reveneau la uu aspru şi sălbatic ascetism (...); dominicanii au înălţat steagul unei cruciade împotriva gîndirii. Iezuiţii, ienicerii bisericii, erau nemulţumiţi de blîndeţca inchiziţiei şi a papilor, a unor papi care au poruncit să se picteze în Vatican, la intrarea Capelei Sixtine, pe ziduri, fresca înîăţişînd scene din noaptea si. Bartolomeu" (.4. /. *Herzen* — „Scrisori din Franţa şi Italia", op. cit., pag. 101).
[3] *Friedrich Engels* — „Dialectica naturii", E.S.P.L.P., 1954, pag. 5.



Robită pentru vreme îndelungată, ţara se scufundase într-o adîncă reacţiune catolică şi feudală. .Aproape un secol încheiat s-a scurs siib semnul dominaţiei spaniole. Bandele de tîlhari „bravo" săvîrşeau atacuri în toată ţara. Izbucneau răscoale izolate, răzvrătiri provocate de foame, ca urmare a cumplitei politici de jaf a Spaniei şi a feudalilor locali. Războiul pentru moştenirea spaniolă făcuse ca Italia să devină din nou arena unor sîngeroase lupte.
Pacea de la Utrecht (1713), care cedase Austriei Milano, Neapole şi Sardinia, nu adusese linişte ţării, pe al cărei teritoriu continua lupta dintre Bourbonii spanioli şi Habsburgii austrieci. De la mijlocul secolului, după pacea de la Aachen (1748), nu-i mai rămăsese Spaniei decît Regatul celor două Sicilii. In nordul Italiei se instaurase în chip trainic şi pe timp

îndelungat autoritatea Austriei.
In pauza de o jumătate de secol, care separa pacea _-de la 7\achen de începutul războaielor napoleoniene, cu toată orîndui-rea feudală şi fărîmiţarea politică, Italia începuse să-şi revină încetul cu încetul da'pe urma calamităţilor prin care trecuse, începuse să se deştepte tînăra burghezie italiană.
In anii 1760—1770, ridicaseră glasul ideologii ei, reprezentanţii italieni ai secolului luminilor, c'riticînd cu hotărîre rînduielile feudale.
In anul 1764, a apărut la Milano lucrarea lui Cesare Beccaria *Despre delicte şi pedepse.* Jurist prin formaţie, Beccaria s-a ridicat împotriva inchiziţiei şi feudalilor, cerînd introducerea dreptului civil şi desfiinţarea pedepsei cu moartea. Reprezentanţii secolului luminilor în Italia chemau la unificarea ţării (pe vremea aceea, se permitea să se vorbească numai de unificarea ei culturală), la dezvoltarea literaturii naţionale.
Anul 1789 a dat un nou impuls conştiinţei deşteptate a Italiei, în care ideile revoluţiei franceze au găsit un viu răsunet. Problemele vieţii social-politice devin temele principale, pe care le dezbate presa. Apar ziarele *Tribuna poporului, Republicanul piemontez, Gazeta patrioţilor Italiei.* In ziare, care înainte se limitaseră la simple informaţii despre artă, se publică acum articole despre sarcinile poeziei, despre reforma teatrului, se aud chemări pentru crearea unei tragedii revoluţionare şi a unei comedii democratice. Estetica, preconizată de cercurile democratice, cerea ca arta să deştepte ura împotriva asupritorilor şi SE educe dragostea de patrie.

Primul poet democrat italian, abatele Parini, demască aristocraţia care exploatează poporul înfometat şi sărăcit. Tragediile lui Vittorio Alfieri sînt pline de patos revoluţionar. După cum spune Stendhal, tragediile eroice ale lui Alfieri au exercitat influenţă „asupra formării caracterului italian" '.
Şi în perioada de dominaţie napoleoniană,- ideea luptei pentru libertate şi unitate trăieşte în lirica melancolică pătrunzătoare a lui Ugo Foscolo. Lucrarea preferată a lui Garibaldi era poemul lui Foscolo, *Morminte;* prada unor triste meditaţii, poetul soarbe curaj din amintirile măreţului trecut al Italiei. Cuceririle lui Bonaparte au produs importante schimbări în viaţa ţării. In Italia s-au întemeiat peste tot republici: astfel, din Lombardia şi Romagna s-a constituit în 1797 Republica Cisalpină; Roma a devenit republică, iar papa şi-a pierdut puterea laică. Privilegiile clerului şi ale nobilimii au fost desfiinţate. Curînd italienii s-au convins însă că, de fapt pe Italia puseseră mîna francezii. In 1802, în fruntea Republicii Cisalpine, rebotezată Republica Italiană, s-a instalat Napoleon, iar doi ani mai tîrziu, cînd acesta a primit titlul de împărat al Franţei, republica a fost transformată în Regat al Italiei. Pînă în 1809, toată Italia, cu excepţia Sardiniei şi a Siciliei, s-a supus Franţei. Napoleon jefuia ţara. Necontenitele lui războaie pustiau rîndurile tineretului italian; populaţia suporta grele contribuţii de război. Napoleon scotea din 'muzeele, bisericile şi palatele italiene tablouri, sculpturi şi vase de preţ, trimiţînd cele jefuite la Paris, încă de la sfîrşitul primului deceniu al secolului XIX în Italia începuseră să ia fiinţă asociaţiile revoluţionare secrete ale carbonarilor. Primele asociaţii ale carbonarilor îşi propuneau ca scop lupta împotriva dominaţiei franceze, pentru independenţa Italiei. Mişcarea revoluţionară s-a înteţit după congresul de la Viena (1814—1815), cînd prin hotărîrea Sfintei Alianţe, Italia a fost fărîmiţată din nou, iar o mare parte din ţară (toată regiunea Lombardo-Veneţiană) a fost anexată la Austria. Regele Neapolului s-a angajat printr-un tratat să sprijine politica externă şi internă a Austriei. Numai Piemontul îşi mai păstrază o independenţă relativă, restul Italiei devenind de fapt o anexă a Imperiului Austriac. -
In toată Italia domnea o reacţiune politică — absolutistă şi clericală — dintre cele mai înverşunate. A fost restaurată puterea papii şi au fost anulate toate reformele burgheze. [1]
*Stendhal* — „Opere", voi. XV, Moscova-Leningrad, 1949, pag. 528.

„ ... Metternich, scrie Herzen, repeta zîmbind că „Italia este un termen geografic". Literatura era un lucru imposibil, clasicii, care aduseseră Italiei glorie în Europa, erau interzişi la Roma, lucrările istoricilor italieni erau înlăturate aproape peste tot în afară de Florenţa sau se vindeau în ediţii purificate; tot ce era energie fugea, se expatria sau se îndrepta spre Sant'Angelo, S. Elm, Spielberg ' ( ... ). Un tînăr care nu era jucător, care nu era desfrînat, care nu era ofiţer — era socotit suspect; se înţelege că nu puteau fi pervertiţi toţi: cine nu cunoaşte încercările înflăcărate, măreţe în nebunia lor, nebuneşti în spiritul de sacrificiu al autorilor lor şi care se terminau cu îngrozitoare execuţii şi cu noi reacţiuni! Această epocă, s-a dezvoltat pe deplin începînd din 1821 şi şi-a atins apogeul prin alegerea ca papă a lui Grigore al XVI-lea[2] (...) Ludovic-Filip şi Metternich i-au întins cu dragoste o mînă prietenească şi servilă. Ludovic-Filip îi trimitea denunţuri, după cum îi trimitea şi lui Metternich"[3].-
Răscoale pregătite de carbonari au izbucnit la Neapole (1820) şi în Piemont (1821); ele au fost înăbuşite cu cruzime. „Suverani, călăul să fie primul vostru servitor! Dumnezeul cel milostiv a făcut iadul pentru a-i pedepsi pe păcătoşi. Urmaţi-i pilda dumnezeiască. Pedepsiţi fără a mai sta pe gînduri" — aşa spunea Gonosa, ministru al regelui napolitan. Teroarea bîntuia cu furie, galerele şi închisorile erau ticsite de patrioţi italieni. Gîndirea şi literatura progresistă, care ridica glasul pentru dreptul poporului la autodeterminare, la cultură naţională erau supuse unei cumplite prigoane.
După congresul de la Viena, Ugo Foscolo, credincios idealurilor sale civice, lîncezeşte în exil. El comentează *Divina comedie* a lui Dante, dezvăluind personalitatea marelui poet-cetăţean, personalitate care constituie obiect de deosebită dragoste şi mîndrie patriotică a italienilor din epoca eliberării naţionale. Foscolo, care, după cum spune Mazzini, şi-a păstrat „independenţa gîndirii şi simţirii, care niciodată nu s-a plecat

[1] Numiri de închisori.

[2] Papa.Grigore al XVI-lea (1831—1846) a îost un reacţionar fără seamăn; anunţîndu-şi urcarea în scaunul papal, el a condamnat toate ideile politice şi realizările ştiinţifice progresiste. A interzis construcţiile de căi ferate; a oprit pînă şi iluminatul străzilor cu felinare, care fusese introdus de francezi.

. [3] *Ai I. Herzen* — „Scrisori din Franţa şi Italia", 1847—1852, op. cit., pag. 271—272.


nici în faţa forţei, nici în' faţa fatalităţii, care a suportat cu stoicism şi sărăcia şi exilul" ', a murit în mizerie.
A reînvia în inimile italienilor conştiinţa naţională, a educa ura împotriva asupritorilor, tendinţa spre eliberarea şi unificarea patriei lor, iată una dintre, cele mai importante sarcini ale scriitorilor-patrioţi italieni din anii reacţiunii lui Metternich. In rîndurile revoluţionarilor carbonari au ajuns numeroşi scriitori italieni eminenţi. Printre ei erau primii crainici ai romantismului italian: Silvio Pellico, Giovanni Berchet, poetul improvizator Gabriele Rossetti (tatăl pictorului prerafaelit Dante Gabriele Rossetti). în asociaţia carbonarilor a intrat şi Byron, care a petrecut în Italia cîţiva ani dintre cei mai rodnici ai vieţii sale. Byron a devenit unul din conducătorii organizaţiei de carbonari din localitatea în care era stabilit. In casa lui din Ravenna se colectau în secret arme pentru o răscoală revoluţionară. Se înţelege că opera lui, îmbogăţită cu experienţa revoluţiei italiene, s-a bucurat de o dragoste caldă din partea italienilor (Silvio Pellico a fost primul traducător al poemului dramatic *Manfred* în limba italiană). Atît Giovanni Berchet, care a cîntat mişcarea din Piemont, cît şi Gabriele Rossetti, cîntăreţul revoluţiei din Neapole, după înfrîngerea revoluţiei din 1821 au emigrat în Anglia, pentru a scăpa de urmărire. Carbonarul Silvio Pellico, din Milano, a fost întemniţat de autorităţile austriece la Spielberg. £1 a scris acolo lucrarea *închisorile mele,* care a făcut ocolul întregii Europe. Din această carte lumea a aflat ce viaţă duceau deţinuţii politici în închisorile austriece ?i chinurile la care îi supuneau călăii lui Metternich. După cum spune

istoricul italian Cesare Balbo, această carte a adus dominaţiei austriece urmări mai grave decît bătălia pierdută.
Romantismul italian, indisolubil legat de mişcarea de eliberare naţională, promovează idealurile estetice progresiste ale „Risorgimentului": arta trebuie să fie vie şi de actualitate, să fie în contact cu sufletul poporului, să ai,bă un conţinut realist şi o formă liberă. Primul care a ridicat glasul a fost Giovanni Berchet. In 1816, au apărut la Milano, în traducerea lui, două balade ale lui Gottfried Btirger. In prefaţa la aceste balade, Berchet a expus tezele fundamentale ale romantismului italian.

[1] *V. ferice* — „Literatura italiană din seq. XIX", partea I. Moscova, 1916, pag. 61.

/
/
v

Ideile lui au fost dezvoltate în revista milaneză // *Conciliatore,* fondată în 1818, al cărei redactor era Silvio Pellico. Revista urmărea scopul de a uni forţele progresiste ale literaturii italiene. Numeroase pagini ale acestei reviste sînt consacrate principiilor romantismului italian. După ce autorităţile austriece au suprimat această revistă „suspectă", în apărarea aceloraşi idei s-a ridicat Alessandro Manzoni.

Romanticii italieni cereau ca arta să fie legată de viaţa contemporană, să oglindească nevoile poporului. Tocmai de aceea ei se ridicau împotriva pasiunii pentru subiecte din mitologie, pasiune care îndepărta literatura de viaţa contemporană şi era atît de răspîndită în literatura clasică, se ridicau împotriva imitării anticilor în ceea ce priveşte stilul.
încă din secolul XVII, Parini, Alfieri şi Foscolo combătuseră clasicismul francez cu convenţionalismul lui învechit şi cu veşnica lui tematică istorico-mitologică. Acum se ridicase împotriva canoanelor perimate ale clasicismului tînărul romantism italian.
In *Visuri literare* de V. G. Belinski se dă o definiţie splendidă esenţei progresiste a romantismului:
„In Europa, spunea Belinski, clasicismul era catolicism literar. Papă al acestui catolicism a fost ales, fără ştirea şi consimţămîntul lui, de un conclav necunoscut, defunctul Aristotel; inchiziţia acestui catolicism era critica franceză (...) R o m a n t i s m u 1 nu era decît o revenire la naturaleţe, deci la specific şi naţional în literatură, o preferinţă acordată ideii asupra formei, precum şi detronarea formelor străine şi strimte ale antichităţii, care se potriveau operelor artei moderne întocmai cum se potriveşte tunica greacă sau toga romană perucii pudrate, hainei cusute cu fir şi bărbii rase" '.
Drept principiu fundamental al esteticii romantismului, Giovanni Berchet formulează revendicarea: *soarta şi moravurile poporului trebuie să constituie materialul de bază pentru artă, iar tematica acesteia trebuie să fie lupta poporului pentru libertate politică şi naţională: arta trebuie să educe masele, iar nu să distreze o mină de trîndavi.* Silvio Pellico exprimă aceeaşi idee: *cu cit influenţa literaturii asupra poporului este mai puternică, cu atît literatura este mai înălţătoare; o operă de artă*
[1] *V. G. Belinski* — „Visuri literare". Opere complete, voi. I. Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, 1953, pag. 67—68.

*nu trebuie apreciată din punctul de vedere al esteticii pure, ci în funcţie de influenţa ei asupra naţiunii căreia îi este destinată.*
In prefaţa la drama sa *Contele di Carmagnola,* în scrisoarea adresată lui Chauvet cu privire la unitatea de timp şi de loc şi în *Scrisoare despre romantism,* adresată lui d'Azeglio, Manzoni expune programul romantismului italian. El îi defineşte ca un curent care formulează „un complex de idei, cele mai raţionale, cele mai conforme cu cerinţele vieţii". „Literatura, spune Manzoni, trebuie să se întemeieze pe fapte şi să meargă mînă în mînă cu ştiinţa pozitivă" '.
„Şeful şcolii romantice din Italia, Manzoni, scrie F. de la Bart, nu se ridică împotriva clasicilor în numele drepturilor „imaginaţiei", al „vieţii inimii" etc, astfel cum făceau alţi romantici occidentali, ci în numele „bunului simţ" şi al adevărului vieţii"[2]. Tocmai în numele bunului simţ şi al adevărului vieţii a formulat Manzoni şi imperativul lui, de a se renunţa în dramă la cele trei unităţi, acest canon neclintit al clasicismului francez, împotriva influenţei căruia au luptat în Italia atît Parini, cît şi Alfieri şi Foscolo. Tot în numele adevărului vieţii s-au ridicat romanticii şi împotriva autorităţii imuabile a canoanelor, cît şi împotriva unei distincţii stricte între genuri.
In căutarea adevărului vieţii, romanticii italieni recurg la tematica istorică, la marele trecut al poporului lor. „Năzuinţa pasionată spre adevăr, spune A. Manzoni, este singurul lucru care dă sens şi însemnătate la tot ce cunoaştem. Unde ar mai putea fi căutat adevărul dramatic dacă nu în istoria faptelor pe care oamenii le-au săvîrşit cu adevărat?"[3].
Preferinţa scriitorilor-patrioţi italieni pentru tematica istorică mergea mînă în mînă cu progresul ştiinţei istorice din Italia. Gino Capponi, Michele Amari şi Massimo d'Azeglio scriu lucrări din istoria Italiei. Se deşteaptă şi interesul pentru creaţia populară. N. Tommaseo, unul din primii filologi şi folclorişti italieni din secolul XIX, culege cîntece populare italiene şi greceşti.

Scriind drame şi romane istorice, romanticii italieni îşi propuneau sarcina de a reda împrejurări şi caractere adevărate din punct de vedere istoric. Berchet consideră drept una din condiţiile

[1] *F. de la Bart* — „Studii critice asupra literaturii italiene din a doua jumătate a sec. XIX", Kiev, 1906, pag. 33.

[2] Ibidem, pag. 33»

[3] *F. de la Bart* — „Studii critice asupra literaturii italiene din a doua jumătate a sec. XIX", pag. 34. , ,



obligatorii ale unei opere de artă reproducerea exactă a coloritului timpului şi locului. Principiile pe care romanticii italieni le formulau în manifestele lor nu rămîneau niciodată vorbe goale, ci se oglindeau şi în operele lor. Estetica romantismului italian, originală şi .îndrăzneaţă, izvorînd din concepţiile secolului luminilor, avînd o bază realistă şi democratică clar exprimată, şi-a găsit o întruchipare artistică vie în opera lui Alessandro Manzoni. Conţinutul ideologic principal al creaţiei lui îl constituie apelul la unire, ideea egalităţii şi a dreptăţii sociale. Odele patriotice ale lui Manzoni înflăcărau inimile tinerilor italieni. Versul „Nu vom fi liberi, dacă nu vom îi uniţi" ', dintr-o poezie de Manzoni, devenise lozinca revoluţionară a patrioţilor italieni.

Subiectele celor două tragedii ale lui Manzoni — *Contele di Carmagnola* (1820) şi *Adelchi* (1822), precum şi acela al romanului său *Logodnicii* (1825—1827) au fost luate din istoria Italiei. Pe cînd crea aceste lucrări, Manzoni studia în mod temeinic cronicile istorice. Ii mai aparţin şi cîteva cercetări proprii din istoria evului mediu italian.

*Contele di Carmagnola* şi *Adelchi* au produs o revoluţie îr drama italiană. Manzoni a rupt-o definitiv în aceste opere ci tradiţia clasică a respectării obligatorii a unităţii de timp şi de loc. Eliminînd cu hotărîre elementul fantastic din subiectele lucrărilor sale, Manzoni a creat drame cu adevărat istorice *Contele di Carmagnola* s-a bucurat de o apreciere extrem de elogioasă din partea lui Goethe.

Povestind evenimente dintr-un trecut îndepărtat, Manzoni nt uită niciodată prezentul. In corurile patriotice la tragediile sale gîndul la suferinţele, la războaiele civile şi la asuprirea pe care c îndură patria lui din partea străinilor, se contopeşte cu gîndul *U* soarta grea a Italiei din epoca lui.

Manzoni nu se mărgineşte la descrierea vieţii şi a fapteloi eroice ale personalităţilor istorice de seamă. El îşi propun* sarcina de a arăta viaţa oamenilor simpli. In celebrul său romar *Logodnicii,* care a educat generaţii de italieni, Manzoni repro duce tablouri din viaţa ţăranilor lombarzi din epoca de dominaţii spaniolă de la începutul secolului XVII. Personajul principal a acestei cărţi este poporul. Manzoni povesteşte cu un realisrr istoric impresionant nenorocirile pe care i le-a adus ţării o epi

[1] Poezia *Apelul de la Rimini* a fost scrisă în 1814, după abdicarea li Napoleon, în semn de protest al poetului împotriva proiectului de proci amar a lui Eugen de Beauharnais ca rege al Italiei.



demie de ciumă, asuprirea exercitată de domnitorii străini asupra italienilor. El descrie cu un realism autentic o revoltă izbucnită la Milano din cauza foamei. Cartea respiră dragoste pentru oamenii simpli, „umiliţi şi obidiţi". Manzoni denunţă arbitrarul şi cruzimea asupritorilor feudali, vanitatea clerului şi a judecătorilor. El opune descompunerii morale a reprezentanţilor claselor guvernante nobleţea sufletească a oamenilor simpli. Arată superioritatea morală a ţărăncii Lucia şi a logodnicului ei Renzo asupra prigonitorilor depravaţi.

Un umanism profund, un democratism izvorît din convingere, simplitatea lipsită de artificialitate şi căldura naraţiunii au făcut din romanul lui Manzoni cartea preferată a italienilor din epoca de eliberare naţională. Verdi spunea despre această carte că este „sinceră

ca însuşi adevărul". Cu toată umbra de toleranţă faţă de religie, element propriu multor opere ale romanticilor italieni (şi deosebit de intens în perioada reacţiunii), *Logodnicii* de Manzoni şi *închisorile mele* de Silvio Pellico deveniseră lucrări care deşteptau în italieni dorinţa pasionată de a lupta împotriva înrobirilor. Ambele lucrări, zguduitoare prin realismul şi prin forţa lor de denunţare, sînt pătrunse de convingere adîncă în triumful apropiat al dreptăţii.
Principiile ideologice şi estetice ale romanticilor italieni, care considerau drept sarcină fundamentală a literaturii educarea poporului, devin lozinca generală a întregii literaturi italiene la începutul perioadei 1830—1840, cînd un nou avînt al mişcării revoluţionare a venit, după aproape un deceniu de tristă acalmie. La începutul anului 1831, prin Italia s-a revărsat un puternic val de revolte, care a cuprins toată ţara, inclusiv Roma. Regiunile răsculate au început să se unească, constituind un singur stat: *Provinciile unite ale Italiei.* Trupele revoluţionare au pornit asupra Romei. Curînd însă mişcarea a fost înăbuşită cu ajutorul trupelor austriece, iar iniţiatorul mişcării, carbonarul Ciro Monetti, din Modena, a fost executat.
Cu toate acestea, mişcarea revoluţionară a continuat să crească. Soarta tragică a revoluţionarilor carbonari italieni şi experienţa lor amară n-au fost zadarnice, pentru că au adus foioase tinerei generaţii. Asociaţia revoluţionară *Tînăra Italie,* care a luat fiinţă în 1831 şi care a avut în fruntea ei pe genovezul Giuseppe Maizini, a formulat, pentru prima oară de cînd exista mişcarea de eliberare naţională a Italiei, o revendicare netă: *crearea unei Italii unite şi independente pe calea unei insurecţii populare.*

Mazzini, care a lansat deviza *Dio e popolo* (Dumnezeu ş poporul), considera participarea la lupta revoluţionară drep „îndatorire religioasă a omului". Acesta era un fel nou de < înţelege „îndatoririle religioase", care nu corespundea de loi concepţiilor bisericii catolice. Dumnezeul idealistului Mazzin era libertatea. Mazzini chema pe patrioţii italieni la noi şi no fapte eroice şi sacrificii. Expulzat din Italia în 1831, el a condu: de la Marsilia, iar mai tîrziu de la Londra, insurecţiile revolu ţionare din Italia. Din cercul mazziniştilor a provenit şi Giuseppi Garibaldi, eroul mişcării de eliberare din Italia; un tovarăş di luptă al lui Mazzini a fost Orsini, „martirul nemuritor", cun l-a calificat Karl Marx.
„Cînd toţi dormeau, numai el era treaz", spunea Garibald despre Mazzini. Om înzestrat cu o inteligenţă remarcabilă şi ct o energie clocotitoare, publicist de talent şi patriot înflăcărat Mazzini a tras după el tineretul italian. Prima sarcină pe care ; formulat-o programul *Tinerei Italii* a fost educarea poporului îi spiritul ideii naţionale. „Mijloacele de care are de gînd să s< folosească *Tînăra Italie,* pentru atingerea scopului ei, le constituit educaţia şi insurecţia; educaţia cu ajutorul exemplului, al cu vîntului şi al cărţii va înrădăcina în cele 20 de milioane de italien conştiinţa naţională, încît insurecţia îi va găsi pe deplin pregătit pentru a se ridica împotriva asupritorilor" '.
Intrată în epoca „Risorgimentului", ţara se deşteptase Mişcarea de eliberare căpătase un caracter de masă. Scriitori italieni chemau poporul la „luptă continuă". Giovanni Niccolini prieten al lui Ugo Foscolo şi al lui Manzoni, participant 1< revoluţia din Toscana, întemniţat în timpul reacţiunii, a seri: drame patriotice, care l-au făcut celebru în rîndurile compatrio ţilor săi. Italienii au considerat drept apel la revoltă celebr; dramă istorică *Giovanni di Procida* a lui Nicolini, reprezentat; la Florenţa în 1830. Cu o căldură tot atît de mare au întîmpina italienii şi operele altui scriitor-patriot, revoluţionarul Francescc Domenico Guerrazzi. „Nefiind în stare să susţin altă bătălie, an scris *Assiedo",* — spunea Guerrazzi despre vestitul său romar istoric *Asediul Florenţei* (1836). Astfel pregăteau scriitorii patrioţi poporul italian, în vederea luptelor pentru independenţi patriei lor.
[1] „Istoria secolului XIX", sub redacţia lui Lavisse şi Rambaud, ediţi; a doua completată sub redacţia prof. E. V. Târle, voi. 3, Moscova, 1938, pag 512-513.

III
VERDI LA MILANO. PRIMELE OPERE

Verdi sosi la Milano în vara anului 1832 cu o scrisoare adresată de Seletti unui nepot al său, profesor la colegiul St. Marta.

Seletti junior îl întîmpină cu căldură pe tînărul muzician oferindu-i cu ospitalitate adăpost. Provesi îi dăduse lui Verdi o scrisoare de recomandare către directorul teatrului de operă *La Scala,* reputatul violonist Alessandro Rolla. După cum spune M. I. Glinka, care a vizitat Italia la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului XIX, Rolla era „unul dintre cei mai remarcabili violonişti ai timpului". Prin intermediul lui, Verdi se adresă conservatorului din Milano.

Pe vremea aceea, director al conservatorului era Francesco Basili, cu care Glinka a studiat compoziţia în timpul şederii sale în Italia. După spusele lui Glinka, Basili îi dădea „nişte exerciţii cu care puteai să-ţi spargi capul"; „imaginaţia mea aprinsă nu se putea supune unei munci atît de seci şi lipsite de poezie", scrie Glinka în *însemnări.* „Am studiat puţin timp cu Basili si curînd am renunţat la lecţiile lui" >. Un an'mai tîrziu, singur la lecţiile lui, Verdi a fost respins de acest teoretician, cu totul lipsit de clarviziune, ca fiind un element impropriu pentru conservator. La examenul de admitere, Verdi a prezentat lucrări de ale sale şi a cîntat la pian. Peste cîteva zile, el a primit următorul răspuns: „Lăsaţi-vă de gîndul conservatorului şi căutaţi-vă un profesor printre muzicienii din oraş".

Unii biografi presupun că Verdi, care împlinise deja 18 ani, n-a fost primit în conservator din cauza vîrstei; în plus, el nu

[1] *M. I. Glinka* — „însemnări", Muzghiz, Leningrad, 1953, pag. 74.



cînta la pian ca un virtuoz. Se prea poate ca părerea lui Basili să se fi întemeiat şi pe impresia produsă de fizicul lui Verdi. „înalt de stat, părul castaniu, sprîncenele şi barba negre; ochii cenuşii, nasul acvilin, gura mică; slab şi palid la faţă; urme de vărsat pe piele", astfel este descrisă înfăţişarea tînărului Verdi în actul lui de identitate. După spusele contemporanilor, firea serioasă şi concentrată a lui Verdi, precum şi o anumită sfială îşi puseseră pecetea şi pe fizicul lui. Pentru nesociabilitatea lui aparentă şi pentru manierele lui puţin cam necizelate, tînărului compozitor i se spunea „ursul de la Busseto". Este lesne de crezut că faţa energică şi puţin cam posacă a tînărului, cu trăsăturile caracteristice ale ţăranilor din Lombardia, nu prea corespundea ideii tradiţionale a înfăţişării pe care trebuia s-o aibă un slujitor al artei. „Nu cred ca vreodată figura unui compozitor să fi exprimat mai puţin talent poetic, scrie muzicologul belgian Fetiş, contemporan cu Verdi, încercînd să justifice greşeala lui Basili. Acest aer inert, aceste trăsături şi maniere care vădeau nepăsare, întreaga lui înfăţişare ar fi putut fi o mărturie a inteligenţei; ele ar fi putut fi proprii unui diplomat; dar nimeni n-ar fi putut să descopere în el acele mişcări pasionate ale sufletului, fără de care nu este cu putinţă crearea unei opere de artă, a unei opere din domeniul celei mai emoţionante dintre arte" '.

Oricum ar fi fost, poarta conservatorului s-a închis cu hotă-rîre înaintea tînărului compozitor. Sfătuit de Rolla, Verdi s-a adresat lui Vincenzo Lavigna, una dintre cele mai marcante personalităţi muzicale din Milano.

Muzician de prim rang, cu studiile făcute la conservatorul din Neapole, elev al lui Paisiello, *maeslro di cembalo* la teatrul *La Scala,* autor al unei serii de opere şi balete, Lavigna era un excelent pedagog. Mai perspicace decît Basili, el a acceptat cu plăcere să-i dea lecţii lui Verdi. Chiar primul an de studii serioase a dat rezultate strălucite. Uimit de succesele extraordinare ale elevului său, Lavigna îi scria lui Antonio Barezzi: „Bursierul dv. va deveni în curînd o mîndrie a patriei sale".

Luînd lecţii de la Lavigna, Verdi avea posibilitatea să frecventeze teatrul *La Scala,* profesorul său asigurîndu-i intrarea gratuită. *însemnările* lui M. I. Glinka ne dau o idee despre viaţa muzicală a Milanului de la începutul perioadei 1830—1840, pre-

[1] *F. I. Fetiş* — „Biographie universelle des musiciens", Paris, Tome 8, 1875, pag. 321—322.
**23**
cum şi despre repertoriul teatrelor de operă. „La 26 decembrie 1830, împreună cu locuitorii Milanului aşteptam şi noi cu nerăbdare deschiderea teatrelor. Impresarii a dauă teatre — marele teatru *La Scala* şi micul *Carcano* — începuseră să se concureze. Impresarul primului teatru, bizuindu-se pe obişnuinţa publicului milanez de a-l frecventa ca pe o adunare oarecare de public, nu angajase decît © singură cîntăreaţă bună, pe Giuditta Grisi, sora celebrităţii de mai tîrziu, Giulietta Grisi. La micul teatru *Carcanu* cîntau însă: Pasta, Rubini, Galii şi alţii, iar maeştrii erau Bellini şi Donizetti (...) Pentru deschiderea teatrului *(Carcano)* s-a dat în premieră opera *Anna Bolena* de Donizetti. Interpretarea mi s-a părut un vis; şi-au dat concursul Rubini, Pasta (care a interpretat, într-adevăr, excelent întregul rol al Annei Bolena, în special scena finală), Galii, Orlandi etc. Intrucît din a noastră *loge d'avant* nu scăpau nici cele mai gingaşe *sotto voce,* pe care, de altfel, pe vremea aceea, Rubini nu le împingea încă la absurditatea de mai tîrziu, mă încîntau la culme, mai ales că, pe atunci, nu eram încă nepăsător la *virtuosite* ca acum. Dintre alte opere, îmi aduc aminte de *Semiramida* de *Rossini,* de *Romeo e Giulietta* de Zingarelli, de *Gianni di Calais* de Donizetti. La sfîrşitul carnavalului, a apărut, în sfîrşit, mult aşteptata *Sonnambula* de Bellini. Deşi a venit tîrziu, în pofida invidioşilor şi răuvoitorilor, această operă a produs un efect colosal. In cele cîteva reprezentaţii, care s-au mai dat înainte de închiederea teatrelor, Pasta şi Rubini, pentru a-şi susţine maestrul iubit, au cîntat cu cel mai viu extaz: în actul al doilea plîngeau şi cereau publicului să-i imite, încît în zilele vesele ale carnavalului se vedea cum cei din loji şi fotolii îşi ştergeau mereu lacrimile (...).
*Norma* am auzit-o în primăvara anului 1832 la *Teatro La Scala.* Au cîntat Pasta, Donzelli şi Giulietta Grisi (...) *Otello* mi-a plăcut mai mult şi ca muzică şi ca dramă. In scena finală Donzelli era atît de superb, încît îţi era frică să-l priveşti" '.
Verdi a sosit la Milano la începutul anului 1832. In timpul petrecut în acel oraş el n-a pierdut nici o ocazie şi a văzut toate spectacolele de la teatrul *La Scala. A* ascultat în interpretarea celor mai buni cîntăreţi opere de Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante şi Luigi Ricci. In 1834, a avut norocul să fie martor la o întrecere dintre Giuditta Pasta şi Măria Malibran în *Norma* de Bellini.
[1] *Al. 1. Giinka* — „însemnări", op. cit., pag. 74—75, 87.
**24**
Familiarizîndu-se cu opera contemporană, Verdi studiază ci profesorul său şi numeroase modele de *opera buffa* italiană şi partiturile operelor lui Mozart, dintre care Lavigna acorda c deosebită preferinţă genialului *Don Juan.*
' Sub conducerea lui Lavigna, Verdi studia armonia şi polifonia. Profesorul a dezvăluit înaintea tînărului muzician comorile muzicii ilaliene vechi. Lui îi datorează Verdi cunoaşterea lucrărilor lui Palestrina şi ale lui Marcello, a căror artă a admirat-c toată viaţa.
In arhivele lui Verdi se păstrează numeroase transcripţii făcute de el după muzica de cameră, simfoniile şi corurile lui Corelli, Haydn, Mozart, Beethoven şi Mendelssohn. La Milano. Verdi a continuat să compună muzică pentru Busseto: cantate, piese orchestrale şi pentru pian. Toate lucrările lui erau executate în mod solemn de orchetra oraşului Busseto.
In al doilea an de studii cu Lavigna, o întîmplare fericita l-a ajutat pe Verdi să atragă asupra lui atenţia cercurilor muzicile milaneze. Compozitorul povesteşte în mod detailat acesi episod în a sa *Notă autobiografică.* La Milano exista o asociaţie a iubitorilor de muzică, care dădea în fiecare vineri concerte îr sala *Teatrului filodramatic* (astfel botezase guvernul austriac îr anii reacţiunii *Teatrul patriotic).* După cum spune Verdi, conducătorul asociaţiei, maestrul Maşini, „nu strălucea prin mar: cunoştinţe în materie de muzică, dar avea multă răbdare şi stăpînire de sine, însuşiri necesare într-o asociaţie de amatori" ' Se pregătea executarea oratoriului *Creaţiunea* de Haydn. Să-lăsăm însă pe compozitor să povestească despre debutul

săt artistic.
„Profesorul meu Lavigna mi-a recomandat, în scopuri instructive, să asist la repetiţii. Am acceptat cu cea mai mare bucurie. Nimeni n-a dat atenţie unui tînăr care stătea modesl într-un colţ întunecos. Trei maeştri — Ferelii, Bonoldi şi Almasic — conduceau repetiţiile; dar, într-o bună zi, printr-un concurs ciudat de împrejurări, n-a venit nici unul din ei. Asistenţa £ început să dea dovadă de nerăbdare; atunci maestrul Maşini, căruia îi lipsea curajul să acompanieze la pian după partitură s-a întors spre mine şi m-a rugat să fiu eu acompaniatorul, dar îndoindu-se probabil, de arta necunoscutului şi tînărului artist

[1] „Verdi" — The man in his letters. As edited and selected by Fr Werfel and P. Ştefan, New York, 1942, pag. 80. Mai jos, citatele din *Note autobiografică* se dau de asemenea după aceeaşi lucrare.



mi-a spus că este suficient să cînt numai basurile (....) Greutatea partiturii orchestrale nu mă punea pe gînduri. Am acceptat şi m-am aşezat la pian.
Ţin minte foarte bine cîteva zîmbete ironice care au lunecat pe feţele acestor amatori. Se pare că chipul meu tineresc, slăbiciunea şi hainele mele modeste nu erau de natură să inspire mare încredere. Oricum, repetiţia a început şi, încetul cu încetul, înfierbîntat şi antrenat, eu nu m-am mai mărginit la acompaniament, .ci, continuînd să cînt numai cu mîna stîngă, am început să dirijez cu dreapta. După terminarea repetiţiei, am primit complimente şi felicitări din toate părţile, printre alţii de la contele di Belgioioso şi de la contele Renato di Borromeo. După această întîmplare (...) mi-a fost încredinţată în întregime dirijarea concertului; executarea în public a oratoriului s-a desfăşurat cu un succes atît de mare, încît concertul a fost repetat în sala mare a Cazinoului nobililor".
Acest debut strălucit a avut o mare însemnătate pentru Verdi. Contele di Borromeo, menţionat mai sus, i-a comandat o cantată în legătură cu o solemnitate familială. Verdi a executat comanda (deşi în mod gratuit). Maşini, care căpătase încredere în arta lui Verdi, i-a comandat o operă pe un libret de Piazza pentru *Teatrul ţilodramatic.* Verdi i-a acceptat cu entuziasm propunerea. Visa de mult să lucreze la o operă, dar pînă atunci nu izbutise să scrie decît cîteva numere de intercalare la operele lui Lavigna.
Intre timp a murit Provesi. Tot atunci (în 1833) a murit şi sora, mereu bolnavă a lui Verdi. Aceste două pierderi i-au pricinuit o mare durere tînărului compozitor, întunecînd bucuria primelor lui succese de la Milano. Moartea lui Provesi a avut repercusiuni şi asupra soartei de mai tîrziu a lui Verdi: realizarea primului său mare plan de creaţie a fost amînată. După ce şi-a terminat studiile cu Lavigna, Verdi s-a înapoiat (în 1833) la Busseto pentru ca, ocupînd postul devenit vacant prin moartea lui Provesi, să achite bursa primită din partea *Muntelui ae pietate.* Pentru a-şi îndeplini obligaţiile faţă de oraşul în care crescuse, cu corectitudinea şi exigenţa proprie lui, Verdi a renunţat la o propunere extrem de ispititoare,' aceea de a ocupa postul vacant de capelmaestru de la bazilica din Monza (faptul că Monza era situat aproape de Milano i-ar fi permis să nu piardă legăturile stabilite cu cercurile muzicale milaneze). La Busseto



însă, pe tînărul compozitor îl aşteptau emoţii şi neplăceri. După o veche tradiţie, directorul Societăţii Filarmonice din Busseto îndeplinea şi funcţia de organist de biserică. în această situaţie fusese şi Provesi. Acum însă s-a întîmplat altfel. Conducerea *Muntele de pietate* şi Societatea Filarmonică îl considerau pe Verdi drept singurul urmaş demn al lui Provesi. Cercurile clericale ale oraşului erau însă de altă părere. între clerul din Busseto şi intelectualii progresişti, printre care se numărau şi partizanii lui Verdi — Barezzi şi prietenii acestuia de la Societatea Filarmonică — exista o veche şi profundă antipatie reciprocă. Clericalii îl trataseră cu neîncredere şi ostilitate pe liberul cugetător Provesi, care, deşi fusese organistul bisericii, scrisese în repetate rînduri epigrame îndrăzneţe la adresa preoţilor. Bănuiala şi neîncrederea

autorităţilor bisericeşti s-au extins şi asupra lui Verdi. Pentru caracterul laic al compoziţiilor sale religioase, tînărul succesor al lui Provesi a fost poreclit „maes-trino la modă".
. Deoarece numirea organistului bisericii depindea de autorităţile bisericeşti, în acest post n-a mai fost numit Verdi, ci un oarecare Giovanni Ferrari, un „om de încredere", dar un muzicant foarte slab. Superioritatea lui faţă de Verdi consta în reco-mandaţiile „grele" a doi episcopi, care relevau cunoştinţele lui Ferrari în materie de cîntări gregoriene. Partizanii lui Verdi s-au angajat într-o luptă înverşunată cu clerul. Ei au obţinut separarea funcţiei de organist al catedralei de aceea de.director al Societăţii Filarmonice; la stăruinţele lor, în acest din urmă post a fost numit Verdi. In semn de protest împotriva acţiunilor autorităţilor bisericeşti, Societatea Filarmonică şi-a retras de la catedrala oraşului toate partiturile care aparţineau Societăţii. Acest fapt a dat semnalul unor îndîrjite discordii. Tot orăşelul s-a împărţit în două tabere: ferrarişti şi verdişti. Autorităţile bisericeşti îi persecutau pe aceştia din urmă şi interziceau adunările Societăţii Filarmonice, ca fiind dubioase din punct de vedere politic. Faptul că unii partizani ai lui Verdi au fost întemniţaţi, denotă acuitatea situaţiei.
Cu toate intrigiile şi persecuţiile, Verdi şi-a continuat, neobosit, timp de trei ani, munca la Societatea Filarmonică. Organiza concerte, dirija, studia cu cîntăreţii şi cu muzicanţii -din orchestră. Din această perioadă datează compunerea de coruri la tragediile lui Manzoni. Tot atunci Verdi a scris muzica pentru oda lui Manzoni *5 mai,* la moartea lui Napoleon.

In mica biserică a călugărilor franciscani, care nu depindea de autorităţiile bisericeşti din localitate, se executau adesea lucrări ale lui Verdi; el însuşi cînta acolo la orgă. In acele zile, catedrala oraşului era goală, toată lumea se aduna să-l asculte pe Verdi. După slujba de la biserică, fanfara executa marşurile lui în piaţa oraşului. Faima tînărului compozitor s-a răspîndit în satele şi orăşelele din împrejurimi. In zilele de sărbători, de la Soragna, Lugagno şi Montaghelli se trimiteau adesea omnibuze' după Verdi şi orchestranţi. Verdi dă concerte şi în alte oraşe, printre care Parma şi Cremona.
In activitatea sa de interpret, Verdi nu se mărgineşte să cînte la orgă şi să dirijeze, el se mai produce ca pianist, inter-pretînd lucrări de Hummel şi Kalkbrenner, populare pe vremea aceea, şi, cu deosebit succes, transcripţia sa pentru pian a uverturii la *Wilhelm Teii* de Rossini.
In 1836, relaţiile de prietenie dintre Verdi şi familia Barezzi s-au transformat în legături de rudenie: Verdi s-a căsătorit cu Marguerita. Barezzi l-a primit cu plăcere în casa sa pe tînărul muzician care, după spusele lui, „deşi nu era bogat, în schimb, era înzestrat cu talent şi inteligenţă, ceea ce este mai scump decît orice bogăţie". Societatea Filarmonică a sărbătorit în mod solemn căsătoria maestrului său.
Cu toată activitatea sa concertistică şi pedagogică intensă de la Societatea Filarmonică, Verdi n-a încetat să lucreze la opera care-i fusese comandată. Există informaţii potrivit cărora, în acei ani, Verdi a lucrat la opera *Rocester* pe un libret de Piazza, pe care avea de gînd s-o reprezinte la Parma în 1837. Nu s-a păstrat însă nici o urmă a acestei lucrări. După toate probabilităţile aceasta era opera pe care Maşini i-o comandase lui Verdi şi care, peste cţiva ani, după ce libretul a fost transformat de Temistocle Solera, a apărut sub titlul *Oberto, conte di San Bonifacio* [2].
In februarie 1838, a apărut un ciclu de romanţe de Verdi, *Şase cintece,* pe versuri de G. Vittorelli, T. Bianchi, C. Angiolini

[1] Mijloc de transport asemănător diligentei — *(n. r.).*

[2] într-o serie de monografii despre Verdi *(C.Gatti, G.Perinello, S.Toye), Rocester* este menţionat ca o operă de tinereţe a compozitorului, operă care nu s-a păstrat. Totuşi, muzicologul contemporan K. O'Donnel Hoover demonstrează cu multă putere de convingere identitatea dintre *Rocester* şi *Oberto* (vezi Kathleen O'Donnel Hoover — *Verdis Rocester* — Mus. Quartetly, 1942, nr. *4,* pag. 505).

şi Goethe. Acest succes n-a putut să nu-l bucure pe tînărul compozitor. Dar cea mai arzătoare dorinţă a lui Verdi era să-şi reprezinte opera la Milano. Realizarea acestei dorinţi era împiedicată de faptul că nu expirase încă contractul încheiat de compozitor cu Societatea Filarmonică din Busseto. Cu toate acestea în 1838, Verdi a plecat pentru un scurt timp la Milano, încereînd să aranjeze reprezentarea operei" El s-a izbit acolo de tot felul de dificultăţi. In timpul celor trei ani, cît a stat Verdi la Busseto, legăturile lui cu lumea teatrelor slăbiseră. In 1836 murise Lavigna, pe al cărui ajutor Verdi ar fi putut conta din plin; Maşini, care-i comandase lui Verdi opera, nu mai lucra la *Teatrul Filarmonic,* dar a contribuit prin toate mijloacele la prezentarea operei la teatrul *La Scala.*
După multe necazuri, premiera operei *Oberto* a fost fixată pentru primăvara anului 1839. „Aceasta era o izbîndă dublă, scrie Verdi, opera mea urma să fie reprezentată la teatrul *La Scala* şi cu concursul unor artişti remarcabili ca Strepponi, tenorul Moriani, baritonul Ranconi şi basul Marini". După ce s-a putut elibera din postul de director al Societăţii Filarmonice, Verdi, cu soţia şi cu fiul său' Icilio în vîrstă de şase luni, s-a mutat la Milano. Tinerii soţi şi-au găsit o locuinţă modestă în apropiere de *La Porta Ticinese.* Mijloacele lor erau extrem de limitate. îşi puneau toate speranţele în reprezentarea operei.
Se părea că împrejurările le erau favorabile. Dar, după ce rolurile au fost distribuite şi au început repetiţiile, tenorul Moriani s-a îmbolnăvit grav şi premiera n-a mai avut loc. Verdi, ale cărui mijloace se epuizaseră, complet descurajat, se şi pregătea să se înapoieze la Busseto. Pe neaşteptate, soarta i-a surîs. Antreprenorul teatrului *La Scala,* Merelli, a auzit întîm-plător în.culise o discuţie între cîntăreţii Giuseppina Strepponi şi Ronconi, care au lăudat opera lui Verdi. După aceasta, Merelli i-a propus lui Verdi să reprezinte *Oberto* în toamnă şi cu alţi interpreţi. Cu această ocazie, Verdi a fost nevoit să introducă în partitură unele modificări în funcţie de noua distribuţie.
După concepţia de astăzi, asemenea pretenţie faţă de un compozitor pare ciudată. Nu trebuie să uităm însă că, în epoca în care Verdi şi-a început activitatea creatoare, condiţiile nu se asemănau de loc cu cele de astăzi, mai ales în Italia, unde în fiecare oraş, chiar şi în orăşele ca Busseto, opera eră socotită de mult drept o cerinţă vitală dintre cele mai arzătoare. Trupele

de operă, trecînd dintr-un oraş în altul, se prezentau în fiecare stagiune nouă cu repertoriul reînnoit. Dar în ochii publicului şi impresarilor, locul principal în operă aparţinea cîntăreţilor celebri şi cîntăreţelor-stele. Impresarul încheia un contract cu un libretist şi cu un compozitor, care urmau să pregătească pentru viitoarea stagiune o operă nouă, destinată echipei de cîntăreţi angajaţi. Fn felul acesta, în Italia apărea în fiecare an un număr imens de opere noi, în majoritate scrise în grabă şi adesea mai mult decît mediocre; de multe ori aceste opere, ne'fiind publicate, se scoteau de pe afiş şi se uitau pentru totdeauna.
Oricum, Verdi a considerat că întorsătura pe care o luase reprezentarea operei lui, îi era favorabilă. „Tînăr, cu totul necunoscut, găsisem un impresar care risca să reprezinte prima mea lucrare fără a primi garanţie materială, pe care eu, probabil, nu i-aş fi putut-o da".
La 17 noiembrie 1839, la teatrul *La Scala* a avut loc premiera *Oberto,* cu un succes atît de apreciabil, încît dreptul la publicarea operei a fost cumpărat de. Giovanni Ricordi ', conducătorul unei cunoscute firme care se ocupa cu editarea de note muzicale. De atunci, aproape fără excepţii, compoziţiile lui Verdi au fost editate de această firmă. Opera *Oberto* a avut multe reprezentaţii. Prima operă a lui Verdi s-a bucurat de o bună apreciere din partea presei. Aceasta a relevat, pe bună dreptate, că în *Oberto,* Verdi merge pe drumul predecesorilor săi; în special s-a subliniat asemănarea ei cu *Norma* de Bellini, pe care italienii o primiseră cu atîta căldură la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului trecut. într-adevăr, în prima operă a lui Verdi, mai ales în limbajul ei melodic, se simte o influenţă vădită a lui Bellini. Dar în *Oberto* ies la iveală şi trăsături individuale ale lui Verdi: un puternic temperament creator, stînjenit însă de lipsurile unui libret foarte slab.

Subiectul luat din evul mediu — istoria unei iubiri care se desfăşoară pe fondul duşmăniei dintre două familii — capătă în libretul lui Piazza o dezvoltare vagă şi lipsită de vigoare. De fapt, nici talentatul Temistocle Solera, pe care Merelli l-a însăr-

[1] Giovanni Ricordi (1785—1853), la început orchestrant şi copist de note la teatrul *La Scala,* a fondat cea mai mare editură italiană. I-a urmat la conducerea editurii fiul său Tito Ricprdi (1811—1888), apoi nepotul său Giulio Ricordi (1840—1912).

'



**O**

cinat cu desăvîrşirea libretului, n-a izbutit să-l îndrepte. Cele mai frumoase pasaje ale operei sînt episoadele în care subiectul i-a permis compozitorului să creeze situaţii dramatice expresive şi emoţionante. Acestea sînt: finalul actului I, întîlnirea lui Riccardo cu Leonora, pe care o părăsise, şi cu tatăl ei, Oberto; aria lui Riccardo, care-l deplînge pe Oberto ucis de el, şi mai cu seamă, cvartetul dramatic din actul II, scris, după cum relevă, pe bună dreptate A. Bonaventura, cercetător al operei lui Verdi „cu avînt şi înflăcărare". Verdi personal considera acest cvartet drept „pagina cea mai fericită" a operei.

După succesul operei *Oberto,* convins pe deplin de talentul lui Verdi, Merelli i-a propus să scrie în condiţii avantajoase, în următorii doi ani, trei opere pentru teatrul *La Scala* sau pentru teatrul imperial din Viena, al cărui director era tot el.

Merelli i-a dat lui Verdi un libret al poetului Rossi*, 11 Proscritto* (Proscrisul). Compozitorul nu apucase să înceapă să lucreze la acest libret (care, de altfel, nu-l satisfăcea pe deplin), cînd Merelli i-a propus să lase la o parte libretul lui Rossi şi să scrie o operă comică. A început căutatea unui subiect. Aceasta era în primele luni ale anului 1840; opera urma să fie treminată pînă în toamnă. „Merelli, îşi aminteşte Verdi, mi-a dat să citesc mai multe librete ale lui Romani, care, fie din cauză că n-avuseseră succes, fie din cine ştie ce alt motiv, fuseseră uitate. Dar, oricît le reciteam, nici unul din ele nu mă atrăgea. Situaţia devenea din ce în ce mai critică. Pînă la urmă, am fost nevoit să aleg un libret care mi s-a părut cel mai puţin reuşit. Era intitulat *Falsul Stanislaw (II finto Stanislao);* ulterior, titlul a fost schimbat în *O zi de\ domnie (Un giorno di regno).* Libretul naiv şi slab al lui Romani a fost întocmit pe baza farsei franţuzeşti *Falsul Stanislaw* (aventurile unui ofiţer francez care se dă drept rege al Poloniei). După ce a început să lucreze la operă, Verdi s-a îmbolnăvit de o anghina gravă, care l-a ţintuit la pat vreme îndelungată. După ce s-a însănătoşit, Verdi a reluat lucrul întrerupt; atunci însă au început pentru el „cele mai mari nenorociri. Bambino al meu (băiatul meu) se îmbolnăveşte la începutul lui aprilie; medicii nu pot să ghicească ce are, şi sărăcuţul moare în braţele mamei lui cuprinsă de deznădejde. Dar nu ajunge numai atît: peste cîteva zile, se îmbolnăveşte şi fetiţa mea şi boala ei duce la acelaşi deznodămînt fatal! ... Dar nici aceasta nu-i tot; în primele zile ale lui iunie, tînăra mea prietenă contractează o



***o***

encefalită acută; la 19 iunie 1840, al treilea coşciug' este scos din casa mea!

Eram singur! ... Singur! ... In două luni, trei fiinţe scumpe au dispărut pentru totdeauna. Nu mai aveam familie'. In aceste chinuri îngrozitoare, pentru a respecta angajamentul pe care mi-l luasem, trebuia să scriu şi să termin o operă comică!

*O zi de domnie* n-a avut succes; în parte, acest eşec trebuie pus în sarcina muzicii, dar interpretarea a fost şi ea de vină. Cu sufletul sfîşiat de nenorocirile care s-au abătut asupra mea, îndîrjit de căderea operei, m-am convins că nu voi mai găsi consolare în artă şi am hotărît să nu mai compun niciodată".

Nu-i de mirare că primirea rece şi chiar ostilă făcută operei lui Verdi de către publicul milanez, care a fluierat-o *(O zi de domnie* s-a prezentat la teatrul *La Scala* la 5 septembrie 1840), a produs un efect atît de grav asupra lui. Tînărul artist, care tocmai suferise o adîncă

durere personală, avea nevoie, mai mult decît oricînd, da un sprijin moral. După 20 de ani, într-o scrisoare adresată lui Tito Ricordi, el aminteşte cu amărăciune această cruzime faţă de opera unui biet tînăr; bolnav, el a lucrat ca să fie gata la termen, cu inima sfîşiată de o îngrozitoare nenorocire. „Toţi ştiau acest lucru, şi totuşi, nu şi-au atenuat brutalitatea. De atunci, nu m-am mai uitat niciodată la *O zi de domnie;* aceasta este, de sigur, o operă slabă, dar multe altele, care nu sînt mai bune, sînt primite cu îngăduinţă, uneori chiar cu aplauze. Dacă publicul, nu mai vorbesc de aplauze, ar fi primit opera în tăcere, eu n-aş fi ştiut cum să-i mulţumesc (...)
Sîntem bieţi ţigani, măscărici, spuneţi-ne cum vreţi. Sîntem nevoiţi să ne vindem pe aur munca, ideile şi visurile; pentru trei lire, publicul cumpără dreptul de a ne fluiera sau de a ne aplauda" (4 februarie 1859)[2].

[1] In a sa *Notă autobiografică,* Verdi face două greşeli de ordin cronologic. Fiica lui, Virginia, născută în 1837, a murit la Busseto în vîrstă de un an şi şase luni. Fiul său Icilio, ajuns la aceeaşi vîrstă, a murit la Milano, în octombrie 1839. De sigur că pierderea ambilor copii ri-a putut să nu pricinuiască o mare durere tinerilor părinţi, în speqial mamei care a murit, probabil, înainte de a-şi uita nenorocirea. De bună seamă că acuitatea amintirii suferinţelor Margueritei, pe care Verdi a înmormîntat-o într-adevăr cu trei luni înainte de premiera operei, a apropiat în memoria lui datele la care s-a produs această triplă pierdere.

[2] „Verdi" — The man in his letters, pag. 212—213. Mai jos, toate pasajele din scrisorile lui Verdi fără indicarea izvoarelor se vor reproduce după această luefare.



*Giuseppe Verdi* (în perioada cind a compus opera *Nabucco)*

Trebuie să arătăm că *O zi de domnie,* reprezentată cinci ani mai tîrziu la Veneţia, s-a bucurat de o primire bună. In ceea ce priveşte însă eşecul iniţial al operei, o bună parte din vină îi revine interpretării inerte şi indiferente, date de cîntăreţi. Muzica, scrisă în spiritul operelor comice ale lui Rossini şi ale lui Donizetti, cuprinde multe pagini atrăgătoare, deşi în ansamblu este inegală. Actul I, în special uvertura vie şi spirituală, este mai reuşit; mult mai slab este actul II; este uşor de înţeles că asupra calităţii muzicii s-a manifestat starea de deprimare în care Verdi şi-a terminat opera.
Eşecul primei opere comice a lui Verdi a dus pe mulţi critici la un punct de vedere greşit: despre Verdi se vorbea ca despre un compozitor incapabil să creeze muzică luminoasă şi optimistă, incapabil de rîs şi de umor. Această greşeală este repetată şi de un contemporan rus

al lui Verdi, V. D. Korganov, care exprimă o părere interesantă şi în fond justă despre primele opere ale compozitorului italian. „Primele două opere ale lui Verdi vădesc în mod viu trăsăturile caracteristice principale ale geniului său: în cea de-a doua operă, folosirea liberă şi pe scară largă a mişcărilor ritmice şi l i p s a de talent pentru elementul comic (sublinierea îmi aparţine — L.S.); în prima operă, aptitudinea de a găsi situaţiile dramatice cele mai puternice şi de cel mai mare efect, tendinţa de a prdduce ascultătorului mai curînd emoţie decît delectare; în acelaşi timp, sînt vizibile semne incontestabile că Verdi este un adept direct al celebrilor *părinţi* ai muzicii dramatice italiene" '.

[1] *V. D. Korganov* — „Verdi", **Moscova, 1897, pag. 17.**



# IV

## OPERA I T A LI ANA

Pentru a ne închipui mai clar condiţiile de creaţie în care tînărul Verdi îşi compunea primele opere, pentru a înţelege greutăţile ce-i stăteau în cale, trebuie să spunem cîteva cuvinte despre situaţia operei italiene din acea epocă, să stăruim asupra prooiemeior care, ajunse la maturitate, se cereau rezolvate.

Despre aceste probleme vorbeşte cu emoţie Giuseppe Mazzini în cartea sa *Filozofia muzicii (Filosofia della tnusica),* apărută în 1836. Adresată unui tînăr necunoscut, aflat într-un colţişor oarecare al Italiei, cartea lui Mazzini era un fel de manifest romantic al esteticii muzicale a „Risorgimentului". Mazzini vorbeşte în ea despre influenţa educativă pe care muzica trebuie s-o exercite asupra poporului. El vede căile spre renaşterea artei muzicale în studierea „cîntecului popular, a istoriei patriei şi a tainelor poeziei şi naturii, studiu ce va deschide înaintea tinerilor artişti orizonturi mult mai largi decît regulile din cărţi şi vechrle canoane ale artei" '.

Locul central se acordă în carte problemelor referitoare la dramaturgia operei. Mazzini visează înflorirea unei adevărate drame muzicale în Italia. El spune că, pentru renaşterea operei, un loc important trebuie să-l ocupe corul, care în opera din acea epocă ajunsese un element auxiliar pasiv, în timp ce ar fi putut fi o mare forţă activă, un exponent al gîndurilor şi

[1] *G. Mazzini* — „Scritii editi ed ineditţi", Ed. nazionale, Imola, Qaleati, voi. VIII, 1910, pag. 164.



sentimentelor poporului. Mazzini atribuie o mare însemnătate şi recitativului de operă, care îşi pierduse expresivitatea. „Reci-
■* tativul *obligato,* spune Mazzini, poate realiza nuanţe infinite,, pe care nu le-a cunoscut aria, el sesizează mişcările cele mai imperceptibile ale inimii, dezvăluie nu numai pasiunea dominantă, ci fiecare din elementele ei componente" '.

Mazzini scoate în evidenţă în cartea sa lipsurile operei italiene a timpului: dramaturgia slabă, predominanţa şabloanelor in formele vocale, dar totodată lucrarea lui se sprijină şi pe realizările compozitorilor romantici italieni în materie de operă, pe acele elemente viabile şi de valoare, pe care creaţia celor mai buni compozitori din epoca lui — Rossini, Bellini şi Doni-zetti — le-au introdus în oprea italiană.

Cercul de compozitori italieni, ale căror opere se reprezentau pe vremea aceea pe scenele lirice ale Italiei, nu se limita doar ia Rossini, Bellini şi Donizetti. In perioada 1830—1850, la teatrele italiene se cîntau cu un succes adesea efemer numeroase opere ale unor compozitori mult mai puţin talentaţi (Zingarelli, Vaccai, Ricci, Pacini) în a căror creaţie se manifestau mai clar trăsăturile negative ale operei italiene din acea vreme. Unul din principalele ei defecte era lipsa de unitate dramatică. De fapt, majoritatea operelor italiene din primele decenii ale secolului XIX reprezentau succesiunea unei serii de numere muzicale unite într-un mod extrem de convenţional printr-un subiect; nu existau librete de valoare — întocmirea ior fiind

împiedicată de rutina ce domnea în teatrele de operă. Chiar atunci cînd subiectele de operă se bizuiau pe lucrări[1] ale clasicilor literaturii universale, iar libretele erau scrise de cei mai buni poeţi ai timpului, cum a fost celebrul Felice Romani, subiectele erau incadrate într-o schemă standard si erau atît de sărăcite, încît deveneau de nerecunoscut. în această privinţă este semnificativă părerea exprimată de Hector Berlioz, care a vizitat Italia în perioada 1830—1840, despre libretul scris de Romani pentru opera *Montecchi e Capuietti* de Bellini, după / tragedia *Romeo şi Julieta* de Shakespeare. „în libret nu există balul de la familia Capuietti, nu există Mercuzio, nici doica vorbăreaţă, nici schimnicul cel serios şi calm, nici scena

*G. Mazzini,* op. cit., pag. 154.



din balcon; nu există monologul excelent al Julictei, care ia cupa din mîinile schimnicului, nici duetul din chilie dintre exilatul Romeo şi schimnicul deprimat. Nu există Shakespeare. Nu există nimic. E un eşec total. Şi, totuşi, e un mare poet acest Felice Romani, pe care obiceiurile rele ale teatrelor de operă italiene l-au silit să facă din tragedia shakespeariană un libret atît de palid"'.

Crearea de opere, cu adevărat valoroase din punct de vedere dramatic, era împiedicată nu numai de libretele slabe. Adesea, nici muzica nu corespundea conţinutului dramatic al operei. Majoritatea melodiilor de operă abundau în ornamente de virtuozitate, care nu rezultau din caracterul personajelor scenice, iar uneori se băteau cap în cap cu conţinutul. Compozitorii creau asemenea ornamente pentru a satisface gustul cîntăreţilor, cărora le plăcea să strălucească prin tehnică vocală. Adaptîndu-se la gusturile şi vocile acestora din urmă, compozitorii adesea erau siliţi să introducă modificări chiar şi în opere gata compuse.

„Raţiunea sănătoasă ne spune că teatrele de operă ar trebui să aibă cîntăreţi pentru a interpreta opere. In realitate, se observă un fenomen invers: operele există pentru cîntăreţi, scria Berlioz într-un articol consacrat situaţiei cîntului în teatrele de operă din Franţa şi Italia. Trebuie să îndrepţi, să refaci, să croieşti din nou, să lungeşti, să scurtezi partitura mereu, într-o măsură sau alta, pentru a o aduce în starea — în ce stare! — de a putea fi executată de artiştii cărora le este destinată. Unul este de părere că rolul lui este prea zgomotos, altul că este prea încet; unul are prea multe numere, altul prea puţine. Tenorul doreşte să se termine în *'; baritonul cere un *a;* pe unul îl stinghereşte acompaniamentul; rivalul lui se plînge de un acord care-l enervează; pasajul acesta este prea rar pentru primadonă; celălalt este prea repede pentru tenor. In sfîrşit, nefericitul compozitor care s-a încumetat să scrie o gamă în registrul mediu şi în mişcare lentă fără acompaniament nu poate fi sigur că va găsi cîntăreţi care s-o execute fără modificări: majoritatea cîntăreţilor vor pretinde că gama „nu se potriveşte vocii lor", pentru că n-a fost scrisă pentru ei"[2].

[1] *II. Berlioz* — „Memoires", Paris, 1881, voi. I, pag. 200.

[2] *H. Berlioz* — „A travers chants", Paris, 1886, pag. 92—93.



Rîndurile ironice ale lui Berlioz nu sînt nicidecum primul atac împotriva rutinei şi arbitrarului cîntăreţilor care predominau în opera italiană[1]; toate dificultăţile care stăteau în calea compozitorilor italieni din prima jumătate a secolului XIX, toate părţile slabe ale operei italiene din acea epocă, rezultînd din specificul căilor ei de dezvoltare, îşi au o preistorie a lor.

Evoluţia operei italiene din secolele precedente era legată în modul cel mai strîns de înflorirea artei vocale din Italia, de cultura vestitului *bel canto,* despre care B. V. Asafiev scria: „Tocmai în Italia, unde muzicalitatea poporului şi simţul lui artistic au dus la o cultură vocală dintre cele mai progresiste, la *bel catito,* la cîntul natural, în totul determinat de respiraţie, la o cultură care a dezvăluit farmecul, căldura, toate comorile vieţii psihice a omului în vocea lui „bazată pe respiraţie" s-a făcut o cotitură spre melodia firească (...) la Neapole în persoana

genialului Alessandro Scarlatti (1G59—1725) a înflorit stilul de operă *bel canto,* celebru în lumea întreagă"[2].

[1] încă la începutul secolului XVIII, celebrul compozitor italian Benedetto Mafcello a ridiculizat într-o satiră ascuţită obiceiurile din opera italiană. El a zugrăvit lipsa de drepturi a compozitorilor şi libretiştilor în operă, dependenţa lor faţă de capriciile primadonelor şi faţă de gustul prost al publicului, care determină nivelul scăzut al libretului distractiv „înainte de a scrie un libret, poetul din zilele noastre se informează de la impresar asupra calităţii şi numărului scenelor („sacrificii", „ospeţe" etc.) dorite de el şi întreabă <,e decorator cîte dialoguri, monoloage şi arii trebuie să intercaleze între scene pentru a putea pregăti decorul scenei următoare (...). Opera nu se poate lipsi de o scenă în închisoare, de stilete, otrăvuri, scrisori, vînători de urşi şi bivoli, de cutremure, fulgere, nebunii etc, pentru că asemenea lu:niri neaşteptate produc o mare impresie (...)• Dacă în închisoare sînt întemniţaţi în acelaşi timp soţul şi soţia, iar unul din ei este dus la execuţie, celălalt trebuie să rămînă neapărat pentru a cînta o arietă cu un text vesel; aceasta este necesar pentru a nu se amărî publicul; trebuie să i se dea de înţeles că aici totul se face în glumă (...)• Poetul trebuie s-o viziteze des pe primadonă, pentru că de -obicei de ea depinde succesul sau insuccesul unei opere; îşi construieşte drama, adaptîndu-se la gusturile ci (...). Compozitorul accelerează sau încetineşte tempourile ariilor după dorinţa cîntăreţilor, avînd în vedere faptul că gloria şi avantajele lui se află în mîinile lor" (B. Marcello — *// teatro alia moda,* 1720). Vezi „Materiale şi documente asupra istoriei muzicii" voi. II. Secolul XVIII. Sub redacţia lui A\. V. Ivanov-Boreţki, Moscova, 1931, pag. 140—142.

[2] *B. V. Asafiev* — „Forma muzicală ca proces", Cartea a doua. *Intonaţia,* Moscova, 1947, pag. 114—155.



Dar, în cursul secolului XVIII, arta *bel canto* căpăta tot mai mult un caracter de virtuozitate \ Cei mai buni cîntăreţi italieni, maeştri în *bel canto,* care mai posedau şi arta improvizaţiei, executînd ariile, le variau şi improvizau cadenţele, încercînd să imite pe virtuozii cu renume, cîntăreţii de rang mai mic ieşeau adesea în interpretare din cadrul celor justificate din punctul de vedere al artei. „Simplitatea maeştrilor vechi nu-i place publicului — scria muzicologul englez Burncy, care a vizitat Italia în cel de-al optulea deceniu al secolului XVIII. „Ea nu mai satisface gusturile ce şi-au pierdut *în mare măsură* ascuţimea (...). Fiecare cîntăreţ abuzează atit de mult de înfrumuseţarea cadenţelor, încît acestea devin insuportabil de plictisitoare. Pînă şi cadenţele cîntăreţilor de clasă ar trebui scurtate, iar cadenţele cîntăreţilor mediocri cer nu numai scurtare, ci şi îmbunătăţire"[2].

[1] La aceasta a contribuit în mare măsură vocea de un gen special a castraţilor, care executau deopotrivă roluri de bărbaţi şi de femei, eliminînd astfel femeile de pe scenele lirice. De obicei, castraţii erau distribuiţi in ■rolurile principale, acelea de zei şi de eroi. Tenorii erau admişi în operă numai pentru roluri secundare, iar başii cîntau numai în opere comice. Vocile castraţilor, care aveau ambitusul de soprano şi acela de alto, posedînd totodată forţa vocii bărbăteşti, le dădeau posibilitatea să obţină în cînt o strălucire tehnică supranaturală, cu care glasurile femeieşti nu puteau rivaliza. Admiraţia pe care o provocau ascultătorilor cîntăreţii castraţi şi cîntă-reţele italiene celebre determina în mare măsură succesul universal al operei italiene, prezente în oraşele principale ale Europei.

Cu toate protestele oamenilor înaintaţi ai timpului, împotriva inadmisibilei violenţe asupra firii omeneşti, eu toate legile care pedepseau castrarea, folosirea castraţilor nu dispăruse din practica muzicală nici măcar în secolul XIX. In perioada 1830—1840, în opera italiană mai rămăsese un anacronism: executarea rolurilor de primi amorezi de către femei. Berlioz relevă nedumerit că în trei opere italiene scrise pe librete după *Romeo şl lulieta* de Shakes-peare, prima de Vaccai, a doua de Zingarelli, iar a treia de Bellini, rolul lui Romeo era destinat unei

voci de femeie. „Aceasta este o rămăşiţă a vechilor moravuri ale şcolii italiene" seria Berlioz. Este rezultatul satisfacerii permanente a sensualismului lor copilăresq. în rolurile de amorezi apăreau femei, pentru că în duet două voci femeieşti produc mai uşor serii de terţe atît de ,dragi urechii de italian. în operele vechi din această şcoală nu găseşti aproape de loc roluri de bas. Vocile grave speriau acest public compus din sibariţi, lacomi de sonorităţi delicate cum sînt copiii lacomi de bomboane" *(H. Berlioz* — „A travers chants", op. cit., pag. 337).
[2] „Materiale şi documente asupra istoriei muzicii", sub redacţia lui M. V. Ivanov-Boreţki, op. cit., pag. 168, 169.

Pasiunea exagerată a cîntăreţilor pentru tehnica de virtuozitate influenţa şi caracterul ariilor • de operă. Ca să satisfacă gustul publicului şi obişnuinţele cîntăreţilor, compozitorii înzestrau ariile de coloratură cu tot felul de ornamente. Căpătînd o strălucire exterioară, ariile îşi pierdeau încetul cu încetul expresivitatea şi caracterul emoţional propriu creaţiei lui Alessandro Scarlatti şi a celor mai apropiaţi adepţi ai săi. Recitativele atît de expresive în operele lui Claudio Monteverdi şi ale contemporanilor săi, sărăceau; prodominau recitativele *seceo* (fără acompaniament), atît de puţin importante din punct de vedere muzical, încît cu prilejul copiatului adesea se omiteau. Ocupînd în operă primul loc, cîntăreţii virtuozi situau pe ultimul plan atît pe compozitor, cît şi pe libretist. Compozitorul şi poetul trebuia să scrie în primul rînd „numere" pentru „stea". Aşa numita „operă serioasă" *(opera seria),* gen constituit în şcoala napolitană, reprezenta în fond o alternare de arii şi recitative; ansamblurile erau puţin importante; corurile lipseau aproape cu desăvîrşire; locul principal îl ocupau episoadele-arioso, care exprimau sentimentele personajelor; în recitative însă expuneau mai ales evenimentele, desfăşurarea dramei. Cu timpul, pe măsură ce se întărea puterea cîntăreţilor virtuozi, atenţia pentru conţinutul dramatic al operei slăbea din ce în ce. O influenţă negativă pronunţată au exercitat-o asupra dezvoltării *operei seria* gusturile acelora care nu lipseau niciodată de la teatrele curţilor suveranilor din Italia. Subiectele *operelor seria* se rezumau adesea la intrigi amoroase lipsite de conţinut. Tematica eroico-pastorală, subiectele din mitologie şi din evul mediu din *operele seria* nu constituiau decît un pretext, o canava pe care se brodau strălucite arii de virtuozitate. Libretele de operă nu se întocmeau în concordanţă cu cerinţele dramaturgiei, ci după standardul existent pentru împărţirea ariilor şi a recitativelor pe acte.
Intre timp, alături de „opera serioasă" de la curtea din Neapole, în cadrul aceleeaşi şcoli napolitane, înflorea *opera comică (opera buffa),* cu adevărat populară, democratică prin năzuinţele ei, născută din comediile populare scrise în diferite dialecte italiene; arta *operei buffa,* cu melodiile ei populare, cu ritmurile ei vioaie de dans, cu recitativele ei caracteristice şi cu ansamblurile ei bogate în acţiune, a fost aceea căreia i-a fost sortit să devină mai tîrziu un izvor de energie vitală pentru *opera seria* învechită. Dar, vreme îndelungată (chiar şi

în secolul XIX), genul *operei seria* şi acela al *operei buffa* au continuat să existe separat, deşi unele elemente ale celui dintîi pătrunseră în cel de-al doilea şi invers. Acest lucru este uşor de înţeles, cu atît mai mult, cu cît adeseori aceiaşi compozitori scriau şi opere *„serioase"* şi opere *comice,*
„Nici înflorirea strălucită a operei *buffa,* nici evoluţia lentă a *operei seria* din perioada 1770—1790 nu duc prin ele înşile la arta operei din secolul XIX, la Rossini, Bellini şi Verdi" '. Calea spre romantismul din opera italiană n-a ocolit arta reformatoare a lui Gluck, care a dramatizat *opera seria,* a renunţat la satisfacerea pretenţiilor cîntăreţiilor, a căutat să obţină recitative expresive şi o legătură logică între *arioso-mi,* recitative şi orchestră, artă ce s-a dezvoltat pe baza estetică a iluminismului; ea n-a ocolit nici geniala reformă a lui Mozart, care reconsiderînd-o pe aceea a lui Gluck, a creat un nou tip de operă de caracter în *Nunta lui Figaro* şi mai ales în *Don Juan,* unde s-a realizat pentru prima oară în arta operei contopirea

shakespeariană a tragicului cu comicul.
La hotarul de trecere dintre secolele XVIII şi XIX, principiile în domeniul operei lui Gluck şi în parte ale lui Mozart sînt introduse în Italia de Simon Mayr (1763—1845). Drama-tizînd *opera seria,* Mayr a accentuat în ea importanţa orchestrei; lărgind gama de instrumente, el a folosit pe larg timbrele solistice, efectele rezultînd din contraste de sonorităţi. Mayr a introdus în operă corurile pe mai multe voci şi cele la unison. In operele lui au apărut episoade orchestrale de sine stătătoare, antractele.
Deşi experienţele componistice ale lui Mayr nu purtau pecetea unei individualităţi vii, deşi creaţia lui a intrat pentru totdeauna în domeniul trecutului, lui îi datorează tînăra generaţie de compozitori romantici italieni din secolul XIX apropierea de principiile marilor reformatori ai operei. Printre aceştia, primul loc aparţine marilor înaintaşi şi contemporanilor mâi vîrstnici ai lui Verdi: Rossini, Bellini şi Donizetti. în creaţia acestor compozitori, dezvoltarea operei italiene s-a angajat pe un drum nou. Ei au introdus în operă teme legate de viaţă; ei au impregnat limba muzicală a operei italiene cu bogăţia melodică, sprijinindu-se vădit pe intonaţiile cîntecelor populare.
[1] *T. Livanova* — „Istoria muzicii vesteuropene pînă îi: 1789", Moscova, 1940, pag. 795.

Gioachino Rossini (1792—18G8) a început să scrie opere de la vîrsta de 18 ani. In cel dc-al treilea deceniu al secolului XIX, el era deja unul din compozitorii preferaţi ai Europei. Rossini a reînviat în operele sale comice spiritul democratic al vechii *opera buffa* italiene, cu tematica ei de actualitate, sprijinindu-se temeinic pe cîntecele şi pe muzica de dans populară. Prin *Bărbierul din Seuilla* (1816), *opera buffa* italiană a ajuns la o înflorire maAimă. *„liărbierul din Seuilla* reprezintă bilanţul întregii dezvoltări timp de 100 de ani a *operei buffa,* — scrie V. E. Ferman. Dar acest bilanţ nu este o sumă de procedee însuşite, ci o profundă sintetizare a lor pe o nouă bază ideolo-gico-artistică" '. Opera „încîntătorului" Rossini, operă care a cucerit o glorie mondială, învinge nu numai prin bucuria de a trăi şi caracterul ei spiritual; în *Bărbierul din Seuilla,* o satiră îndrăzneaţă la adresa moravurilor vremii se îmbină cu o mare energie, cu realismul unor caracterizări extrem de juste. Iar în bogăţia melodică a acestei opere, cu toată strălucirea şi eleganţa limbajului muzical al lui Rossini, nu este greu să simţi baza lui democratică, să auzi intonaţiile şi ritmurile cîntecelor şi dansurile populare italiene.
Rossini s-a manifestat ca inovator şi în domeniul „operei serioase", în care se izbise de probleme mai complicate decît acelea ale genului *opera buffa..* El a introdus în *opera seria* tematica eroică, corespuhzînd cerinţelor contemporaneităţii.
In primele decenii ale secolului XIX, tînărul Rossini a răspuns la chemarea mişcării revoluţionare prin operele sale eroice: *Tancred* (1813), *Moise, Mahomed II* (1818) şi *Semira-mida* (1823). In anul 1815 el a scris *Imnul independenţei.* In 1821, cînd s-a răsculat Neapole, Rossini a intrat în rîndurile Gărzii Naţionale; răspunsul lui la evenimentelle revoluţionare din 1848—1849 a fost crearea „Imnului Naţional".
Stendhal, care a trăit în Italia în anii cînd au apărut operele eroice ale lui Rossini şi care a scris despre el un studiu strălucit, spunea că opera italiană, care înainte zugrăvea numai dragostea, din momentul în care a apărut *Tancred* a devenit militantă. Alt contemporan francez al „Risorgimentului", Balzac, scria că, ascultînd *Rugăciunea* din *Moise,* avusese impresia că asistă la eliberarea Italiei. Aceste măreţii denotă că, în mintea
[1] *V. E. Ferman*—„Istoria muzicii vesteuropene moderne", voi. 1. Woscova-Leningrad, 1940, pag. 257.

contemporanilor, susmenţionatele opere ale lui Rossini erau legate de imaginea poporului italian, care se ridicase la luptă.
In operele eroice ale lui Rossini, ca şi în oratoriile lui Hăndel, capătă o deosebită însemnătate corurile puternice şi monumentale, exponenţii poporului. Rossini a impregnat „opera

serioasă" cu intonaţii proprii cîntecului popular. Cîntecul gondolierului şi cîntecul poetic al sălciei din *Otello* de Rossini par a fi melodii populare autentice. Nu este întîmplător faptul că multe melodii ale lui Rossini erau atît de răspîndite, încît deveneau cîntece populare italiene.
Admirator înflăcărat al lui Mozart, Rossini a introdus în „opera serioasă" şi unele elemente ale *operei buf fa,* importante din punctul de vedere al dramaturgiei. Avîntul dramatic se îmbină la el cu o muzică caracteristică, cu o intrigă interesantă; ariile de virtuozitate alternează cu ansambluri vii. Rossini a îmbogăţit „opera serioasă" cu ansambluri active şi cu finale dinamice.
în opera sa eroico-romantică *Wilhelm Teii* (1829), scrisă pentru a fi reprezentată la Paris, Rossini a realizat un colorit şi o expresivitate dramatică a scriiturii orchestrale, o pregnanţă a caracterizărilor muzicale cu totul noi pentru opera italiana. *Wilhelm Teii,* cu coloritul său popular proaspăt, cu elementul său eroico-dramatic avîntat, a exercitat o influenţă uriaşă nu numai asupra tinerilor romantici italieni — contemporanii mai tineri ai lui Rossini —, ci şi asupra dezvoltării operei istorico-romantice franceze, aşa-numita operă „mare".
Cu toate acestea, în operele lui Rossini mai era mult convenţionalism, care tulbura naturaleţea dezvoltării dramatice. Rossini trecea cu uşurinţă fragmentele muzicale dintr-o operă în alta. în operele lui „serioase", rolurile de bărbaţi erau destinate, ca şi înainte, vocifor feminine; partidele vocale sînt supraîncărcate cu pasaje de coloratură. Dar, deşi în melodica lui Rossini există mai multe ornamente de virtuozitate decît de exemplu, la predecesorul său Cimarosa, aceasta se explică în mare măsură prin faptul că, pornind lupta împotriva dictaturii primadonelor, Rossini a început să scrie singur cadenţele, pe care înainte le improvizau de obicei cîntăreţii, şi astfel a limitat arbitrarul virtuozilor.
Sub influenţa idealurilor romantismului literar italian, tematica operelor s-a schimbat şi s-a îmbogăţit vizibil: renunţînd la subiectele mitologice învechite, compozitorii italieni recurgeau,

după exemplul lui Rossini, la pagini eroice din istorie,' la om, la stările lui sufleteşti. Adesea libretele se întemeiau pe opere de seamă ale literaturii universale. Totuşi, fiind adaptate pentru opera italiană, subiectele acestor lucrări se schimbau de obicei în aşa măsură încît deveneau de nerecunoscut; după standardul vechi, în centrul lor rămînea intriga amoroasă obligatorie, care respingea pe ultimul plan, iar uneori elimina cu totul, alte elemente dintre cele mai importante ale subiectului.
Cel mai bun libretist italian din prima jumătate a secolului XIX era considerat poetul Felice Romani, pomenit mai sus. Pe libretele lui scriau Mayr, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Ricci şi alţi compozitori italieni, inclusiv tînărul Verdi. Romani a îmbunătăţit calităţile literare ale libretelor de operă; sub pana lui acestea deveneau lucrări poetice care se dezvoltau în mod armonios.
Calităţile poetice ale textelor lui Romani, muzicalitatea declamaţiei lui erau foarte apreciate nu numai de italieni, ci şi de contemporanii săi de peste hotare. Pe un text de Romani a fost scrisă o romanţă de tinereţe a lui M. I. Glinka*, // desiderio (Dorinţa).* Lui Romani îi lipsea însă imaginaţia creatoare, spiritul inventiv, variaţia. Probabil că acesta este motivul pentru care, de cele mai multe ori, el lua subiecte pentru librete de operă de la alţi autori; adesea, se servea de subiectele dramaturgilor francezi, Hugo şi Scribe, la care putea găsi contrastele şi reliefarea dramatică dorită de compozitorii italieni. La baza multor opere au fost puse lucrări ale romanticilor englezi: poeme ale lui Byron, care luase parte la revoluţia carbonarilor, romane ale lui Walter Scott, piese ale lui Shakespeare, foarte agreat <le romantici.
Dar, ca şi Metastasio, cel mai bun libretist al operei italiene din secolul XVIII, Romani, îmbunătăţind calităţile poetice ale libretelor, n-a învins normele şi schemele învechite ale operei italiene. După cum relevă K. Holl, un cercetător german al creaţiei lui Verdi, lui Romani nu i-a fost dat să creeze o dramă cu adevărat romantică, deoarece „cu toată baza lor romantică, libretele lui erau monotone în ceea ce priveşte tipurile şi sonoritatea replicilor" [x].

Am citat mai sus părerea lui Berlioz despre eşecul lui Romani în libretul operei *Montecchi e Capuletti* de Bellini,

[1] *K. Holl* — „Verdi", Berlin, 1942, pag. 42.



libret inspirat din Shakespeare. Berlioz n-a găsit caractere shakespeariene nici în operele lui Zingarelli, nici în ale lui Vaccai, scrise pe acelaşi subiect. Dar Bellini, cu tot libretul nereuşit, l-a cucerit pe Berlioz prin vigoarea sa, prin puterea de convingere a sentimentului insuflat în scena finală din actul I al operei. Berlioz a reţinut în special fraza minunată pe care Romeo şi Julietta o cîntă la unison. „Aceste două voci care cîntă ca una singură sînt simbolul unei uniuni totale. Ele imprimă melodiei forţa unui avînt uriaş. Ultima revenire a acestei fraze *(Ne vom revedea în cer),* în momentul în care, scăpaţi din mîinile urmăritorilor, ei se îmbrăţişează, sună cu o pasiune pur shakespeariană" '.

Alt contemporan al lui Bellini, scriitorul muzical şi omul de teatru francez Leon Escudier, scrie în ale sale *Amintiri,* că aceia care nu l-au auzit pe Rubini în *Piratul* de Bellini „nu pot înţelege în ce măsură o melodie italiană te poate emoţiona şi înflăcăra". După spusele lui, aceeaşi impresie de neuitat o lasă şi Malibran în rolul Aminei din *Somnambula:* „vocea omenească n-a reprodus niciodată melodii mai desăvîrşite şi mai divine". (....) „Semăna întrucîtva cu Pergolesi şi cu Mozart, spune Escudier despre Bellini. Dacă el n-ar fi fost muzician, ci pictor, as fi spus că aducea în acelaşi timp si cu Corregio, şi cu Rafael"[2].

' ' .

Melodiile lui Vincenzo Bellini (1801—1835) au cucerit pe mulţi mari compozitori. Glinka, Chopin, Wagner şi Ceaikovski au încercat forţa farmecului lui. Glinka nu şi-a putut stăpînî lacrimile, ascultînd *Somnambula* de Bellini; Ceaikovski spunea despre ea că este „simpatică, plină de melodii dulci şi gingaşe" „Am nutrit întotdeauna o mare simpatie pentru Bellini, scria Ceaikovski. Pe cînd eram încă copil, plîngeam din cauza emoţiei puternice pe care mi-o. produceau melodiile lui elegante, întotdeauna pătrunse de melancolie" (7/19 martie 1882)[3].

Elementul principal şi cel mai valoros din creaţia lui Bellini îl constituie într-adevăr melodiile lui de largă şi firească respiraţie, cu linii minunate, de o fermecătoare simplitate. Ele nu pot să nu te mişte, să nu te înduioşeze prin sinceritatea

[1] *H. Berlioz* — „A travers chants", op. cit., pag. 339; vezi de asemenea *H. Berlioz* — „Memoires", op. cit., pag. 201.

[2] *L. Escudier* — „Mes souvenirs". Paris, 1863, pag. 14—15.

[3] *P. I. Ceaikovski* — „Corespondenţa cu N. F. von Meck", voi. III. Editura Academia, Moscova-Leningrad, 136, pag. 40.



emoţiilor pe care ţi le dau, prin plasticitatea cantilenei, care redă cu delicateţe toate nuanţele sentimentelor. In melodica lui Bellini, atît de apropiată — din punctul de vedere al intonaţiilor — de cîntecul popular italian, şi-au găsit întruchiparea muzicală idealurile estetice ale artei, „realiste, apropiate de sufletul poporului", idealuri formulate de „Risorgimento".

Contemporanii găseau multe trăsături comune între muzica lui Bellini şi poezia melancolică a lui Leopardi, cu atracţia lui spre descrierea vieţii oamenilor simpli. Noi credem însă că Bellini, prin lirismul său blînd, se apropie mai curînd de unele pagini inimoase din *Logodnicii* de Manzoni decît de pesimismul elegiac al lui Leopardi. Vom aminti că atît în opera lui Bellini, cît-şi în aceea a lui Manzoni, Verdi preţuia cel mai mult *realismul* lor.

Bellini nu poseda nici talentul dramatic al lui Rossini, nici nu era în stare să realizeze efectele scenice ale lui Donizetti. După cum relevă pianistul şi muzicologul englez Edward Dannreuther, în operele lui, situaţiile dramatice simple scot în evidenţă părţile lirice ale subiectului; scene cu recitative de mică însemnătate duc la culminări lirice, adică la numere de cantilenă. „Aici, spune Dannreuther, compozitorul ştia cum trebuie să compună pentru a scoate la iveală talentul şi arta excepţională a marilor cîntăreţi pentru care se scria această

muzică" '. Totuşi, această caracterizare sumară a dramaturgiei belliniene nu poate fi extinsă asupra întregii lui creaţii. In eroica *Norma* (1831), căreia i-a dat viaţă avîntul social-politic al mişcării „Risorgimentului" în plină creştere, Bellini a ieşit departe din cadrul lirismului elegiac. Ritmuri energice, războinice, o scriitură orchestrală expresivă, scene pline de dramatism, dezvăluie noi aspecte ale creaţiei lui, care s-a întrerupt înainte de vreme.

Prin caracterul talentului lui, cel mai mult se apropie de Rossini un elev al lui Mayr, Gaetano Donizetti (1797—1847). El compunea opere cu o uşurinţă şi cu o repeziciune care-l depăşeau pînă şi pe Rossini. Autor a 65 de opere, Donizetti scria în unele perioade mai multe opere pe an. El a creat o serie de strălucite modele de *opera buf fa (Elixirul dragostei,* — 1832, *Don Pasquale,* — 1834), a scris şi în stilul comediei sentimentale *{Linda di Chamounix,* — 1842) şi în spiritul

[2] *D. llussey* — „Verdi", London, New York, 1948, pag. 28.



melodramei romantice *(Lucrezia Borgia,* după drama lui Hugo — 1831); *(Lucia de Lammermoor,* după romanul lui Walter Scott, 1635).

„E o personalitate extraordinară! scria despre el Escudier. E si artist şi om de societate, şi turist, şi profesor, şi improvizator, un fel de Ariosto al muzicii, care a cîntat femeile, eroii, războaiele şi dragostea"'.

Donizetti a păşit pe drumul compozitorilor de opere aproape în acelaşi timp cu Rossini, dar abia după moartea lui Bellini a izbutit să dobîndească larga popularitate de care se bucurau operele lui, în toate capitalele europene în perioada 1830—1850. li eclipsase talentul mai original şi mai fermecător al lui Bellini; întrecerea cu acesta din urmă a dat viaţă celor mai bune opere ale lui Donizetti, silindu-l să fie mai exigent faţă de creaţia sa.

In operele lui Donizetti, bogăţia melodică se îmbină cu remarcabile calităţi scenice. Melodiile lui, cu o expunere caracteristică în terţe şi sexte, cu armoniile lui simple şi dulci (Wagner a comparat orchestra lui Donizetti cu o chitară mare), ;se apropie' foarte mult de motivele populare italiene. începutul sextetului din *Lucia* ne oferă un exemplu excelent. El mai răsună uneori şi astăzi pe estradă în cunoscuta transcripţie pentru pian a lui Liszt.

înzestrat cu un viu talent dramatic, Donizetti poseda da perfecţie arta scriiturii de operă cu efecte scenice.. In operele sale comice, Donizetti n-a atins culmile *Bărbierului din Sevilla* a lui Rossini, dar cu toate acestea, a creat numeroase modele strălucite în acest gen.

Melodramele romantice ale lui Donizetti, cu contrastele lor pregnante şi cu trecerile lor bruşte şi neaşteptate de la lirism la conflicte dramatice, se bucurau de un mare succes printre contemporani.

„Arta lui Bellini şi a lui Donizetti, haotică din punct de vedere al formei, dar pătrunzătoare pe plan emoţional, impresiona şi mişca, scrie B. V. Asafiev. Această saturaţie a avut drept urmare influenţa puternică pe care lirismul lor. a exercitat-o asupra compozitorilor contemporani şi asupra generaţiilor următoare. W a g n e r şi Glinka — cei doi antipozi — atu suferit influenţa melodismului lui Bellini. Contrastele romantiCo-âen-zuale din muzica lui Mayr şi a lui Donizetti s-au oglindit asupra

[1] *L. Escudier* — „Mes souvenirs", op. cit., pag. 33.



lui Meyerbeer şi asupra lui Verdi. Melodiile duioase şi emoţionante ale lui Bellini îl înduioşau pe Ceaikovski" '. Dintre compozitorii care au introdus elemente noi în opera italiană trebuie menţionat şi Saverino Mercadante (1795—1870). La stirşitul perioadei 1830—1840, au apărut cele mai frumoase opere ale lui *(Jurămintul* — 1837; *Vestala* — 1840). Mercadante n-a posedat nici farmecul melodic al lui Bellini, nici temperamentul dramatic al lui Donizetti. Dar dramaturgia operelor lui Mercadante este mai puternică; apar scene noi de construcţie liberă şi desfăşurată, în care capătă o mare însemnătate recitativele; acestea se transformă în ansambluri, arii şi coruri; chiar în comparaţie cu *Norma* de Bellini, recitativele melodice din

*Vestala* sînt mai libere şi au o legătură mai organică cu întregul. Compozitor instruit, Mercadante[2] ştia să ţină seama în operele sale şi de posibilităţile orchestrei din punctul de vedere al expresiei teatrale. Poseda arta contrastelor dramatice, deşi păcătuia prin pasiunea sonorităţilor exagerate.
Tînărul Verdi, studiind cu atenţie partiturile lui Mercadante, putea să înveţe multe lucruri folositoare. Desigur, el n-a ocolit influenţa lui Donizetti, a expresivităţii şi contrastelor lui de efect, de un romantism exagerat. Vom aminti cititorilor că Verdi nu se limita la cunoaşterea operei de pe vremea lui. In anii de studii cu Lavigna, el se familiarizase în amănunţime şi cu vechea muzică italiană; lucrase la partiturile lui Mozart, cunoştea bine pe Haydn, Schubert şi Beethoven; influenţa acestuia din urmă a fost rodnică pentru muzica lui Verdi. Dar învăţătorii principali şi cei mai apropiaţi au fost Rossini şi Bellini.
Verdi era plin de admiraţie pentru geniul naţional al lui Rossini. De la el a învăţat Verdi măiestria scriiturii pentru ansamblu. De la Rossini a preluat Verdi arta creşterilor dinamice finale şi a dezvoltat în mod creator în operele sale această cucerire în materie de dramaturgie a marelui său înaintaş. *Wilhelm Teii* de Rossini, a cărui uvertură era una dintre lucrările preferate ale lui Verdi, a deschis tînărului compozitor calea spre folosirea dramatică a orchestrei în operă. Verdi a suferit intiuenţa operelor eroice de tinereţe ale lui Rossini, iar *Bărbierul*

[1] *K. Ne}* — „Istoria muzicii vesteuropene", prelucrată si completată de B. V. Asafiev, Moscova, 1938, pag. 234.

[2] Trebuie relevată activitatea pedagogică a lui Mercadante, care a educat generaţii de compozitori italieni: din 1840 şi pînă la moarte, el a fost directorul conservatorului din Neapole.



*din Sevilla* a rămas toată viaţa în ochii lui ca un neîntrecut model de operă comică. „Sînt convins că *Bărbierul din Sevilla,* cu bogăţia de idei melodice originale, cu simţul comicului, cu realismul declamaţiei, este cea mai bună operă *buffa* din lume, scria Verdi în apusul vieţii sale, unui prieten, talentatul scriitor muzical francez Camille Bellaigue. Vă împărtăşesc admiraţia pentru *Teii,* dar cîte pasaje excelente şi inspirate pot fi găsite şi în alte opere ale lui!" (2 mai 1898).
Verdi iubea cu pasiune muzica lui Bellini. El îi aprecia mai ales realismul emoţional şi specificul melodic. „Dacă lui Bellini i-au lipsit unele însuşiri strălucitoare ale contemporanilor săi, el a fost mult mai original şi a avut acele trăsături specifice, care sînt atît de scumpe fiecăruia din noi" ', scria Verdi prietenului său, Florimo, bibliotecarul conservatorului din Neapole (3 iulie 1869). „De sigur că Bellini e sărac în ceea ce priveşte orchestraţia şi armonia, dar e bogat prin sentimentul său caracteristic, de melancolie. In plus, chiar în operele sale cele mai puţin populare, cum ar fi *Străina* sau *Piratul,* există melodii care curg şi curg; le dezvoltă cum n-a mai făcut-o nimeni înainte de el. Dar ce adevăr şi ce forţă există în declamaţia lui, de exemplu în duetul Polllon-Morma. Şi ce gîndire înălţătoare în introducerea la *Norma* (...). Poate că aceasta e slab orchestrată, dar înainte de el, nimeni n-a scris nimic atît de inspirat" (din scrisoarea către Camille Bellaigue citată mai sus).
Influenţa lui Bellini se simte în mare măsură şi în limbajul melodic al lui Verdi. Fără *Somnambula* de Belini n-ar fi apărut *Traviata* de Verdi. Acesta a preluat de la Bellini acea moştenire largă şi specifică a melodiei care se dezvoltă liber, potrivit cu stările sufleteşti, care constituie una dintre trăsăturile' cele mai preţioase ale stilului melodic al lui Verdi.
Tînărul Verdi datorează mult iluştrilor săi înaintaşi care au introdus în opera italiană suflul vieţii noi, şi-au apropiat limbajul muzical popular, îmbogăţindu-şi stilul. Dar nici Rossini, nici Bellini, nici Donizetti nu-şi propuseseră scopul de a realiza unitatea dramatică în operă; ei continuaseră să scrie pe librete întocmite după calapoadele obişnuite; înaintea lor nu se ridicase problema creării dramei muzicale. In această privinţă, tînărul compozitor se afla în

faţa unei serioase şi grele probleme, aceea de a deschide singur căi neumblate.
voi. 4! *p'a^m"* ~ »Matada"te and Verdi", Music and Letter.s, 1952, oct.

# V
## „NABUCCO". „LOMBAR ZII"
Zguduit de eşecul operei sale *O zi de domnie,* Verdi s-a înapoiat la Busseto, sperînd să găsească linişte sufletească în tihna casei lui Barezzi. O caută însă în zadar, neputîndu-şi relua munca de creaţie. Peste cîtva timp, Verdi e din nou la Milano, rugîndu-l pe Merelli să rezilieze contractul. In zadar a încercat inteligentul impresar să-l înduplece: Verdi a rămas neclintit în dorinţa sa. „Mă stabilisem în Milano lîngă *La corsia de Servi.* Pierdusem orice curaj şi nu mă mai gîndeam la muzică" (Notă autobiografică). Verdi trăia în inactivitate; nu mai punea mîna pe cărţi, nu mai citea nici măcar ziare. Dar un nou libret al lui Temistocle Solera l-a ajutat să iasă din apatia sa.
Trebuie să spunem cîteva cuvinte şi despre Solera. Tînărul şi talentatul poet se bucura de popularitate printre compatrioţii săi. Primul său volum de versuri intitulat *Miei primi canti* (Primele mele cîntece) a apărut în 1837. Aceste poezii, scrise sub influenţa imnurilor lui Manzoni, au avut un mare succes. Solera nu se mărginea la activitatea literară, el şi-a încercat puterile şi în creaţia muzicală, compunînd muzică pe texte proprii. Astfel, curînd după premiera operei *Oberto,* la teatrul *La Scala* a fost executată cantata *Melodia,* iar un an mai tîrziu, a fost reprezentată o operă a lui, scrisă pe un libret original.
Mai tîrziu însă, soarta acestui tînăr poet, care promisese atît de mult, a fost foarte tristă. Setea de aventuri, „dorinţa de a-şi schimba locul" l-au aruncat pe acest om extravagant în diferite colţuri ale globului. A fost succesiv funcţionar în Spania, poliţai în Egipt şi, în cele din urmă, anticar la Paris. A murit în cumplită mizerie.


Colaborarea lui Verdi cu Solera a fost foarte rodnică. Ii lega interesul comun pentru teatru şi gusturile literare comune. Solera era fiu de carbonar; tatăl lui luase parte, împreună cu poetul Silvio Pellico, la răscoala de la Milano din 1821 şi fusese întemniţat de autorităţile austriece la Spielberg. Ca şi pe Verdi, pe tînărul Solera îl preocupau ideile eliberării, care s-au oglindit de altfel în creaţia lor comună.
Dar să revenim la amintirile lui Verdi: „Intr-o seară, ieşind de la galeria Christoforis, mă trezii faţă în faţă cu Merelli, care se ducea la teatru. Fulgi mari de zăpadă cădeau din cer. Luîn-du-mă de braţ, Merelli mă convinse să-l conduc la teatrul *La Scala.* Pe drum discutarăm diverse lucruri; el îmi spune că se află într-o situaţie dificilă din cauza unei opere noi pe care avea de gînd s-o reprezinte. I-o comandase lui Nicolai, dar acesta era nemulţumit de libret. Inchipuieşte-ţi, — strigă, la un moment dat Merelli; libretul lui Solera e excelent! ... splendid! ... cu totul neobişnuit! ... Te ţine încordat, e grandios, are situaţii dramatice şi versuri superbe! ... Dar prostul de Nicolai nu înţelege acest lucru şi spune că textul e imposibil".. Verdi l-a sfătuit pe impresar să regăsească libretul *Proscrisul* de Rossi, pe care, la timpul său, nu apucase să-l folosească, şi să i-l dea lui Nicolai. Merelli **a** încuviinţat.
„Discutînd, ajunserăm la teatru. **Merelli** îl cheamă pe Bassi, care îndeplinea multe funcţii, printre **altele** cea de poet, director de scenă, regizor, bibliotecar, **rugîndu-l să** caute imediat în arhive manuscrisul *Proscrisul.* **Intre timp,** Merelli scoase alt manuscris şi mi-l dădu mie, spunînd: — **Iată** libretul lui Solera! Gîndeşte-te, ce s-ar putea face dintr-un material atît de minunat? Ia-l şi citeşte-l. Deşi Verdi refuzase cu încăpăţînare să vadă libretul, Merelli aproape l-a forţat să ia manuscrisul *Nabucodo-nosor*[1]*:* Să-l citeşti şi după aceea poţi să mi-l restitui". Verdi îşi aminteşte că „acesta era un caiet gros, umplut cu slove largi, aşa cum se scria pe vremea aceea". „în drum spre casă, simţii un acces de nelinişte şi melancolie; o tristeţe adîncă, un adevărat chin îmi strîngea pieptul. Am intrat în casă, am aruncat cu un gest brutal

manuscrisul pe masă, oprindu-mă nemişcat în faţa lui. In cădere, manuscrisul se deschise şi privirile mele au căzut pe cuvintele: *Va, pensiero, sull'ali dorate**

[1] Subiectul a fost luat din Biblie; Nabucodonosor este numele unui rege-cuceritor al Babilonului.



(Zboară, gîndire, pe aripi de aur)[1]. Am citit versurile mai departe şi ele m-au tulburat profund. Am parcurs un fragment, apoi altul. Dar, ferm în hotărîrea mea de a nu mai scrie, am închis caietul şi m-am culcat. In zadar însă ... *Nabucco*[2] îmi sfredelea creierul ... Somnul mă ocolea. M-am sculat şi am citit poemul, dar nu o dată, de două sau de trei ori, ci de atîtea ori, încît pînă dimineaţa cunoşteam libretul lui Solera pe dinafară de la început pînă la sfîrşit.

Cu toate acestea, n-aveam de gînd să-mi schimb hotărîrea luată şi, în aceeaşi zi, plecai la teatru, pentru a-i restitui lui Merelli manuscrisul.

— Hm! făcu el. E frumos!

— Foarte frumos!

— In cazul ăsta, scrie muzică pe el.

— Nu vreau să fac nimic cu el.

— Scrie muzică pe el, îţi spun, scrie muzică.

Spunînd aceste cuvinte, el luă libretul, mi-l băgă în buzunarul paltonului, mă apucă de umeri şi nu numai că mă scoase pe uşa cabinetului său, ci mi-o închise în nas şi o încuie. Ce era de făcut? Mă întorsei acasă cu *Nabucco* în buzunar. Intr-o zi făceam o strofă, în altă zi alta; azi scriam o notă, iar altă dată o frază ... încetul cu încetul, am scris opera".

în toamna anului 1841, Merelli primi opera terminată. Verdi stăruia ca *Nabucco* să fie inclus în repertoriul acelui an. Pentru stagiunea aceea fuseseră angajaţi cei mai buni artişti; printre ei erau Giuseppina Strepponi şi basul Ronconi; Verdi punea mari speranţe în interpretarea lor. Dar repertoriul stagiunii prevedea deja trei opere noi ale unor compozitori cunoscuţi. Impresarul plănuia să reprezinte o a patra, scrisă de un compozitor tînăr, care nu cucerise încă gloria. „E mai bine să amînăm reprezentarea lui *Nabucco* pînă la primăvară", spunea el. Toate rugăminţile lui Verdi au rămas fără un răspuns hotărît din partea lui Merelli: afişul respectiv apăru fără *Nabucco.*

„Eram tînăr şi aveam sîngele fierbinte! Ii scrisei lui Merelli o scrisoare, în care îmi revărsai toată m'înia; nu apucasem bine

[1] Plîngerea evreilor duşi în robie, care lîncezeau în captivitate în Me-sopotamia (actul III).

[2] Numele lui Nabucodonosor, greu de pronunţat pentru italieni, a fost prescurtat în Nabucco.



să expediez scrisoarea, că şi avusei remuşcări ... Merelli mă chemă şi-mi spuse cu asprime: „Aşa i se scrie unui prieten? Dar ... tu ai dreptate. Vom reprezenta *Nabucco* al tău".

Totuşi, hotărînd să joace *Nabucco* în acea stagiune, Merelli îl preveni pe Verdi că va trebui să se mulţumească cu costume vechi pentru reprezentarea operei sale, deoarece montarea celorlalte trei opere noi, spunea impresarul, i-a pricinuit mari cheltuieli. Verdi acceptă toate condiţiile.

începură repetiţiile. Gîndirea creatoare a lui Verdi continua să lucreze. Este extrem de caracteristic faptul că el căuta să intensifice dramatismul operei. Ascultînd repetiţiile, Verdi ajunse la concluzia că duetul de dragoste pe care-l scrisese „răceşte acţiunea şi este lipsit de măreţia biblică proprie întregului subiect". El îşi propuse să introducă în locul lui, o scenă mai dramatică: prorocirea lui Zaharia despre căderea Babilonului. Temîndu-se că leneşul şi uşuraticul Solera ar putea să-l întîrzie, Verdi nu se sinchisi să ia măsuri drastice. „Ştiam că vor trece multe zile pînă cînd Solera se va pregăti să scrie măcar un singur rînd. Incuiam uşa, puneam cheia în buzunar şi-i spuneam lui Solera pe jumătate serios, pe jumătate în glumă: „N-ai să ieşi de aici pînă cînd n-ai să scrii prorocirea. Iată biblia. Ai să găseşti aici cuvintele

necesare. Nu-ţi mai rămîne decît să le pui pe versuri". Solera, care era iute la mînie, luă lucrurile în serios: în ochii lui se văzură luciri de furie; am trecut prin clipe neplăcute: era un colos care mi-ar fi putut „aranja" foarte uşor trupul plăpînd. Dar deodată, se aşeză liniştit ... un sfert de oră mai tîrziu, prorocirea era gata".
Succesul operei s-a întrevăzut clar încă din timpul repetiţiilor. Lucrătorii de pe scenă, pictorii, maşiniştii se adunau grămadă şi ascultau cu lăcomie muzica. *CU e de nou!* spuneau ei. Lucrurile progresară repede: repetiţiile începură la sfîrşitul lunii februarie, iar peste 12 zile după prima repetiţie cu pian, la 9 martie 1842, avu loc premiera operei *Nabucco,* cu ovaţii furtunoase cum nu mai răsunaseră de mult în teatrul *La Scala.* La succesul operei contribui în mare măsură şi excelenta interpretare asigurată de cîntăreţi dintre cei mai buni: în *Nabucco* se produseră Strepponi, Bellinzaghi, Miraglia şi Derivis. Spre groaza lui Verdi, în timpul stretto-ului din finalul primului act
**52**
toţi spectatorii se sculară în picioare ca un singur om. La început, compozitorul emoţionat nu ştia ce să creadă; era gata să considere larma din parter drept bătaie de joc.
„Cariera mea artistică a Început, de fapt, cu această operă! spune Verdi. Şi, cu toate că a trebuit să înving multe greutăţi, nu încape îndoială că *Nabucco* s-a născut sub o stea fericită. Pentru că tot ce ar fi putut să-i strice a fost spre binele lui. Ii scrisesem lui Merelli o scrisoare furioasă, după care aş fi putut să mă aştept ca impresarul să-l trimită dracului pe tînărul compozitor. Se întîmplase însă invers. Costumele vechi, reparate şi transformate, s-au dovedit a fi splendide. Decorurile vechi, îndreptate de pictorul Perrani, au produs o impresie foarte puternică. Prima scenă din templu, în special, a stîrnit asemenea entuziasm, încît publicul a aplaudat, peste zece minute. La repetiţia generală încă nu ştia nimeni cînd şi unde anume urmează să apară pe scenă fanfara. Dirijorul Tutsch era în mare încurcătură. Ii arătai simplu măsura la care trebuia să intre. Iar la premieră, muzica de pe scenă a apărut în crescendo cu atîta exactitate, încît auditoriul a izbucnit în aplauze. Cu toate acestea, nu depindem întotdeauna de stelele fericite; mai tîrziu, experienţa mi-a arătat cît de just este proverbul nostru: *Fidarsi e bene, ma ncn fidarsi e maglio" (Să speri e bine, dar să nu speri e şi mai bine).* In felul acesta, pe jurriătate în glumă, pe jumătate serios, Verdi încheie cu un proverb extrem de caracteristic pentru firea lui voluntară şi activă a sa *Notă autobiografică,* pe care i-a dictat-o în 1879 lui Giulio Ricordi. Aceste scurte amintiri ale lui Verdi, care cuprind perioada de la prima lui apariţie ca dirijor la Milano, pînă la premiera operei *Nabucco,* sînt preţioase pentru noi, nu numai ca singura lui încercare memorialistică. Tonul emoţinant al povestirii, detaliile referitoare la împrejurările în care s-a produs criza de creaţie şi renaşterea compozitorului, detalii care i s-au întipărit în amintire pentru ani îndelungaţi, ne arată ce etapă importantă, după părerea lui Verdi, a constituit-o *Nabucco* în drumul lui creator. i La premiera operei *Nabucco* a asistat Donizetti. A doua zi, după spusele contemporanilor, el era distrat şi tăcut, repetînd din cînd în cînd: „E frumos, foarte frumos!"[1]
' *A. Pougin* — „Giuseppe Verdi, Vita aneddotka. Con note ed aggiunte di Folchetto, Milano, 1881, pag. 38.
**53**
Succesul excepţional al operei a lansat numele lui Verdi, punîndu-l alături de acelea ale celor mai apreciaţi compozitori italieni. Mai mult, reprezentarea acestei opere a fost botezul focului pentru Verdi, participant activ la mişcarea de eliberare naţională.
In legenda biblică despre suferinţele unui popor înrobit, legendă care a fost pusă la baza libretului operei *Nabucco,* Verdi a citit povestirea suferinţelor Italiei înrobite şi a ştiut să impregneze opera cu idei şi sentimente care îi preocupau pe compatrioţii săi. Italienii au întîmpinat-o ca pe o lucrare de mare actualitate, cu tot subiectul ei biblic. In corul plin de durere al evreilor duşi în robie, primii spectatori ai operei *Nabucco* au auzit o poveste despre suferinţele poporului italian sub jugul străin. Prorocirea lui Zaharia despre căderea Babi-

lonului era interpretată ca prezicere a eliberării Italiei de sub asuprirea austriacă. Ambele episoade reprezentînd unele dintre cele mai frumoase pagini ale operei lui Verdi, provocau mereu entuziasm în sala de spectacole.
Mişcarea de eliberare găsise răsunet şi în lucrările predecesorilor lui Verdi. In primele decenii ale secolului XIX, chemarea la luptă împotriva înrobitorilor răsunase, după cum se ştie, în operele eroice ale tînărului Rossini. Dar după ce asociaţiile secrete ale carbonarilor fuseseră zdrobite, iar mişcarea revoluţionară înăbuşită, trupa napolitană care reprezentase operele lui Rossini fusese dizolvată. Rossini îşi părăsise de mult patria şi amuţise; de la reprezentarea lui *Wilhelm Teii* pe o scenă pariziană trecuseră 13 ani. Bellini murise încă de la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului XIX. De la eroica lui *Norma,* reprezentată pe scena teatrului *La Scala* la începutul aceleiaşi perioade, milanezii nu primiseră nici o operă din cele jucate în acei ani cu entuziasmul cu care au întîmpinat *Nabucco.* Ei au auzit în această operă ceva nou, deşi Verdi mai mergea în mare măsură pe calea trasată de înaintaşii săi.
Libretul lui Solera, care nu era scutit de multe elemente convenţionale, obişnuite pentru operele italiene ale timpului, păcătuieşte adesea prin naivitate şi prin faptul că unele situaţii dramatice nu sînt justificate. Legenda biblică este învăluită într-o intrigă destul de complicată. Lupta dintre două rivale, cele două fiice ale lui Nabucodonosor — Fenena şi Abigailla care-l iubeau pe evreul Ismail, — se împleteşte cu pretenţiile ambiţioase ale perfidei Abigailla la tronul tatălui ei. Multe



fapte ale eroinelor, printre care convertirea Fenenei la religia iubitului ei şi sinuciderea Abigaillei, nu figurează în acţiunea din libret, ele fiind doar povestite. Sînt insuficient motivate faptele lui Nabucodonosor, care la începutul operei îi atacă pe evrei, iar la sfîrşit îşi regretă pe neaşteptate cruzimea. Cu toate acestea, în ansamblul lui, libretul scris cu talent şi cu pasiune te atrage printr-un dramatism autentic şi printr-o mare sinceritate. Centrul de greutate al subiectului nu rezidă în complicaţiile unei intrigi de operă. Principalul personaj al operei *Nabucco* este poporul. De aceea, în muzica operei, cea mai mare importanţă o au corurile. Ele nu sînt rupte de acţiune, aşa cum se întîmpllă adesea în opera italiană, cum întîlnim de altfel şi în prima operă a lui Verdi, *Oberto,* în care corul era folosit doar ca un comentator al evenimentelor. Corurile măreţe din *Nabucco* se încadrează în mod organic în drama-. turgia operei. Este excelentă factura actului I, cu un contrast viu între corurile solemne inspirate din introducere şi scena în care se arată deruta, în momentul asedierii oraşului.
Simplitatea austeră şi asprimea corurilor din *Nabucco* sînt neobişnuite pentru opera italiană. E adevărat că Rossini, — după cum am spus, — scrisese muzică eroică, monumentală, apropiată de stilul oratoriilor lui Hăndel; şi în *Nabucco* se simte legătura de succesiune cu *Moise* de Rossini (printre altele, trebuie să arătăm că celebra *Rugăciune* a lui Moise este considerată adesea drept predecesoare directă a corurilor din *Nabucco).* Dar, spre deosebire de Rossini, Verdi nu-şi îmbracă melodiile simple şi severe în haine de virtuozitate.
In limbajul muzical al operei *Nabucco* se pot găsi multe trăsături comune şi cu bogăţia melodică a lui Bellini, mai ales în episoadele solistice (deşi, melodiile din *Nabucco* sînt mai sărace decît cele belliniene); dar operelor lui Bellini le-au lipsit unitatea scenică, energia şi claritatea de concepţie pe care a izbutit să le realizeze Verdi.
Unul dintre cele mai frumoase episoade ale operei este corul evreilor duşi în robie (actul III)[1]:

[1] Dăm traducerea romînească: „Zboară, gîndire, **pe aripi** de aur spre colinele îndepărtate".

Largo Cantabile
tutti sotto voce
Cor
Va pen- sie - ro sul l'a - li - do- ra - te. va, ti
Orch.
sotto voce
po - sa sul cli - vi, su - i col - li,

Ca tip melodia acestui cor se apropie foarte mult de melodiile lui Bellini; este apropiat de procedeele belliniene şi de caracterul lor de expunere: vocile cîntă la unison, învăluite de armoniile dulci ale acompaniamentului. Dar dezvoltarea dinamică a acestui cor, care creşte de la *pp* la // puternic, apoi revine la intensitatea iniţială, se simte ceva nou; avem în faţa noastră puternicul temperament dramatic al tînărului compozitor.

Episoadele solistice ale operei *Nabucco* vădesc mai puţină individualitate. Dar în tratarea vocilor personajelor există multe elemente noi. După o interesantă observaţie a lui Donald Hus-sey' — un cercetător englez al operei lui Verdi — scriitura individuală a lui Verdi, dramaturgul, se manifestă în *Nabucco*

[1] *D. Hussey* — „Verdi" op. cit., pag. 20.
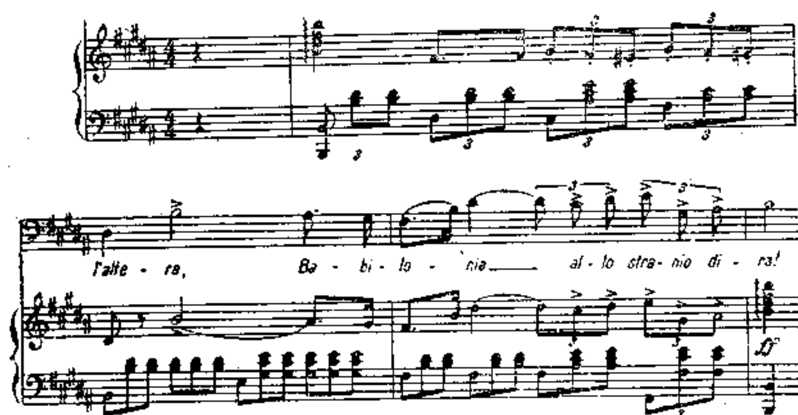


şi într-o concepţie nouă despre partidele vocale. In această operă, partea mezzo-sopranei nu mai este atribuită confidentei tradiţionale din opera italiană *(Seconda dorina)* ci ambiţioasei şi puternicei Abigaille. Fiica lui Nabucodonosor inaugurează galeria eroinelor verdiene, pe care le dirijează nu atît iubirea, cît ura, ambiţia, răzbunarea sau gelozia (lady Macbeth, Azucena din *Trubadurul,* Eboli din *Don Carlos,* Amneris din *Aida).* Melodiile Abigaillei vădesc îndrăzneală în construcţie, pasiune în urmărirea scopului propus şi energie.

în solemnitatea sacerdotală a melodiilor lui Zaharia se profilează de asemenea noul gen verdian al construirii partidelor de bas, gen care iese mult din cadrul tipurilor tradiţionale vocale din opera italiană (în operele din perioada tîrzie: Simon Boccanegra, Filip I din *Don Carlos,* Ramfis din *Aida).* Rugăciunea lui (actul II) este severă şi măreaţă, iar melodia energică şi simplă a profeţiei (actul III)[1] ar fi putut să răsune printre cînteccle revoluţionare ale Italiei care se ridicase la luptă:

Andante mosso

*Mu - na pis - trso - vs ser ' - se.*




*Nabucco,* lucrare de tinereţe a lui Verdi, nu este scutită de lipsuri esenţiale. Aceste lipsuri constau în sărăcia recitativelor, într-o orchestraţie greoaie, supraîncărcată cu alămuri, în abun-

• Zaharia îmbărbătează poporul dus în robie cu prezicerea căderii Babi-lonului.



dertţa de ritmuri de marş, care, imprimînd muzicii energie, îi dă totodată un caracter întrucîtva brutal şi primitiv. Verdi, autorul operei *Nabucco,* este cu mult inferior celebrilor săi predecesori în ceea ce priveşte măiestria şi maturitatea creaţiei. Lor le-a lipsit însă pasiunea şi dramatismul pe care Verdi le-a manifestat în prima sa operă, ce povesteşte despre suferinţele şi aspiraţiile poporului. Compozitorul este un artist ieşit din popor.

*Nabucco* e un fenomen nou în opera italiană a timpului. Prin unitatea şi forţa concepţiei artistice, prin energia şi simplitatea limbajului muzical, el ocupă primul loc şi printre numeroasele opere scrise de Verdi în perioada 1840—1850.

Peste 11 luni de la premiera lui *Nabucco,* la 11 februarie 1843, pe scena aceluiaşi teatru *La Scala,* a fost reprezentată opera următoare a lui Verdi, *Lombarzii în prima cruciadă (I lombardi alia prima cruciata)*[1].

Libretul *Lombarzilor* a fost scris tot de Solera după un poem din Tommas'o Grossi, cunoscut scriitor al „Risorgimen-tuiui", unul dintre prietenii cei mai apropiaţi ai Iui Manzoni. La baza poemului lui Grossi, *Giselda,* se află un episod din *Ierusalimul eliberat* de Tasso. Pasionat de romantismul cavaleresc al subiectului, Solera a creat un libret cu multe lipsuri caracteristice operei romantice din acea vreme. Intriga este complicată, situaţiile dramatice sînt de efect, însă neverosimile *şi* insuficient dezvoltate. Dar atît în libretul lui Solera, cu toate-excesele lui romantice, cît şi în muzica lui Verdi, trăieşte ideea patriotică a poemului lui Grossi: proslăvirea spiritului eroic de luptă al vechii Lombardii.

In *Lombarzii,* subiectul se dezvoltă pe două linii paralele, nelegate una de cealaltă. Pagano, al cărui rival fericit este propriul său frate, căsătorit cu o fată pe care au iubit-o .amîndoi, vrea să se răzbune; din greşeală însă în loc să-şi ucidă fratele, îl omoară pe bătrînul său tată. Chinuit de remuş-cări, Pagano se ascunde în deşert, devine pustnic pentru a-şi ispăşi crima şi, pînă la urmă, moare, luptînd ca un erou în rîndurile cruciaţilor.

Cealaltă linie este reprezentată prin dragostea dintre Giselda, fata cruciatului Arvino, făcută prizonieră de musulmani, şi Oront, fiul tiranului Antiohiei. îndrăgind-o pe frumoasa

'«^:s;v'S rsif ssf ,a«w- - P»ris .* Mnl



prizonieră, Oront intră de dragul ei în rîndurile cruciaţilor şi moare pe cîmpul de luptă.

Faptul că libretul este destul de complicat a avut repercusiuni şi asupra muzicii. Opera *Lombarzii* este inferioară lui *Nabucco,* din punct de vedere al unităţii muzicale deşi, uneori, o întrece prin cîteva scene de efect şi prin unele contraste dramatice vii.

Muzica *Lombarzilor* e mai variată decît aceea a lui *Nabucco:* aici există şi corurile patriotice avîntate ale cruciaţilor, şi lirismul amoros şi înălţător al Giseldei şi al lui Oront; este expresivă şi muzica legată de personajul Pagano-ucigaşul şi Pagano-pustnicul.

In episoadele în care libretul oferă mai multă substanţă imaginaţiei compozitorului, muzica lui Verdi e mai pregnantă. In această privinţă se distinge actul I, în special secţiunea lui finală. Muzica sărbătorească a fanfarei din piaţa „Sant'Ambrozio" şi melodia corului introductiv, o melodie simplă, aducînd cu un cîntec popular, scot în relief coloritul sumbru şi emoţionant al scenelor următoare în vădit contrast; coralul rece al călugărilor şi aria răzbunării lui Pagano, corul sumbru al conjuraţilor şi rugăciunea Giseldei au stîrnit admiraţia lui Rossini. Dacă în rugăciunea Giseldei poate fi simţit germenele acestor tipuri de femei, de o poetică puritate, care trece prin întreaga operă a lui Verdi şi culminează în rugăciunea dinainte de moarte a Desdemonei, în aria răzbunării lui Pagano (actul I) \ cu ritmul ei ostinat caracteristic, nu este greu de întrevăzut o predecesoare îndepărtată a ariei-monolog a lui Rigoletto, care vibrează de mînie:

Andante

*Scia-gu-ra - ta hai tu ere-du - to, che obli-*

[1] „Nefericite.! Ai crezut că te-am putut uita?"

**59**

" *sv ■ re*

***i po- tu***

*tu*

Din episoadele cele mai frumoase ale operei fac parte duetul de dragoste Giselda-Oront şi terţetul dramatic din actul III în care tonul pasionat al tînguirilor eroinei şi frazele sacadate ale iubitului ei muribund sînt evidenţiate prin limbajul calm al pustnicului.

Dar, din această operă a lui Verdi, corul final al cruciaţilor este cel care a stîrnit un entuziasm deosebit contemporanilor.

Cantabile con espressione

Cor

*0 si - gno - re dai' tet-to fia - ti - o ci chis- ma sti con sau- ta pro-mes - sa*

Orch.

Ritmul de marş şi melodia energică a acestui cor îl apropie de numeroasele cîntece revoluţionare italiene, pe care le compunea poporul în anii mişcării de eliberare naţională. Asemenea coruri se găsesc în mare număr şi în operele lui Verdi scrise în perioada 1840—1850.
Ca şi partitura operei *Nabucco,* aceea a *Lombarzilor* este supraîncărcată cu alămuri, ceea ce îngreuiază orchestra. Verdi nu cunoaşte economie în folosirea ritmurilor de marş. Pînă şi corul spiritelor cereşti din viziunea Giseldei (actul IV) se desfăşoară în tempo de marş.

Reprezentarea *Lombarzilor* a întîmpinat dificultăţi. Poliţia austriacă nu putea să uite substratul politic al succesului lui *Nabucco.* De aceea, cenzura a dat o atenţie specială noii opere . • a lui Verdi. Este uşor de înţeles că şi libretul *Lombarzilor* trebuia să atragă atenţia autorităţillor austriece. Poemul lui , Grossi se bucura de o mare popularitate.
Cenzorii au declarat că este inadmisibilă şi ofensatoare : pentru biserică reprezentarea pe scenă a procesiunilor religioase şi a rugăciunilor. Verdi a refuzat să facă vreo modificare. Abia ;-. după multe demersuri, abilul Marelli, care aruncase în joc toate \ aptitudinile sale de diplomat, a izbutit să obţină autorizaţia de reprezentare a operei, cu condiţia să se modifice cuvintele t, rugăciunii *Ave Măria.* Conflictul cu cenzura a căpătat o largă .!•■>' publicitate şi a provocat în mase o deosebită simpatie şi interes 1' pentru operă. In ziua premierei, de la orele trei, o mulţime de milanezi asalta porţile teatrului.
*Lombarzii* a avut un succes imens. Ce-i drept, unii critici i-au reproşat lui Verdi că tratează cu brutalitate vocile cîntă-reţilor, se emitea opinia că Verdi scrie o muzică incompatibilă cu *bel canto.* Cîntăreţii erau însă de altă părere. Celebra Frez-zolini, care a cîntat în Giselda, lucrase rolul ei cu o pasiune sinceră şi încă în timpul repetiţiilor îi prezisese lui Verdi că opera lui va avea un mare succes.
Pentru forţa emoţională a operei, pentru sinceritatea muzicii, pentru legătura ei cu contemporaneitatea, ascultătorii italieni îi iertau lui Verdi caracterul puţin cam violent al muzicii, şi orchestraţia zgomotoasă. „în condiţiile din Italia acelor vremi, pasiunea împinsă la extrem, trecerile ameţitoare de la bine la rău, de la frumos la urît, îi zguduiau pe spectatori, care erau gata să accepte tocmai o asemenea artă „de afiş". Satisfacerea acestei cerinţe de bază atrăgea după sine lipsa de atenţie pentru detalii şi subtilităţi, crearea unei arte poate elementare, dar puternice prin influenţa ei" [1].
*Lombarzii* ca şi *Nabucco,* deştepta sentimentele patriotice ale italienilor. Corul cruciaţilor a răsunat pentru ei ca un îndemn la luptă pentru libertatea patriei. Despre popularitatea acestui cor, povesteşte o cunoscută nuvelă a poetului Giusti, apărută zece ani după premiera *Lombarzilor.* Poetul schiţează
[1] *L. Magaziner* — Evoluţia principiilor dramatico-muzicale ale lui Verdi. Dizertaţie (manuscris), pag. 31.

•
o scenă fantastică: în mica biserică Sant'Ambrozio din Milano, lumea adunată îşi cînta corul preferat din *Lombarzii.* Soldaţii austrieci aflaţi în biserică încearcă să înăbuşe cîntul poporului cu sunetele imnului austriac. Deodată, în inima poetului, în locul urii şi înverşunării, apare un sentiment de milă pentru aceşti soldaţi: el vede în ei o armă oarbă în mîinile înrobitorilor austrieci; rupţi de soţiile şi de copii lor, ei au venit din Boemia şi Croaţia ca să-şi petreacă iarna în Italia; şi aici, cu mîinile acestor oameni înrobiţi, asupritorii austrieci vor să transforme

în sclavi şi poporul italian.
Reprezentarea *Lombarzilor* a devenit un mare eveniment politic. Opera a făcut ocolul tuturor scenelor italiene şi a legat şi mai strîns numele lui Verdi de mişcarea revoluţionară de eliberare din Italia. Şi în operele următoare Verdi se manifestă ca un artist-patriot, care denunţă despotismul şi violenţa. „Caracterul pestriţ al subiectelor operelor lui Verdi nu este decît aparent, scria I. Belza. In realitate, orientarea ideologică a lucrărilor «maestrului revoluţiei italiene» este supusă unor anumite legi şi e nestrămutată: în *Nabucodonosor* răsună cu mînie tema «captivităţii babilonice», adică tema asupririi unui popor care suferă cumplit sub dominaţie străină; în *Lombarzii* răsună chemarea la luptă pentru eliberarea pămîntului sfînt, adică, cu alte cuvinte, a pămîntului natal; în *Attila* şi în *Macbeth* sînt întruchipate personaje care urmăresc violenţa, cotropirea, uzurparea puterii"'.
Corurile şi ariile din operele lui Verdi erau cîntate în toată ţara, devenind cîntece revoluţionare; aceasta este o dovadă nu numai a importanţei sociale a creaţiei lui Verdi în domeniul operei, ci şi a legăturilor adînci, fundamentale, dintre muzica şi arta cîntecului popular italian. Nu o dată la spectacolele cu operele lui Verdi au izbucnit în mod spontan demonstraţii politice. Astfel, cu prilejul reprezentării operei *Attila,* la teatrul *La Fenice* din Veneţia, cuvintele generalului roman Aetiu: „Ia-ţi lumea întreagă, numai Italia să mi-o laşi mie" au provocat exclamaţiile pasionate ale ascultătorilor: „Pentru noi, pentru noi Italia!".
[1] *Igor Belza* - „Opera şi contemporaneitatea", *Teatr,* 1946, nr. 10, pag. 8.
**a**

VI

DE LA „ERNANI" PINA LA „ATTILA"

Deceniul 1840—1850 reprezintă în viaţa lui Verdi o perioada de muncă încordată şi de stăruitoare căutări. De atunci, biografia compozitorului este inseparabilă de istoria creaţiei lui. Verdi dăruieşte muncii creatoare toate forţele şi tot timpul său. Evenimentele exterioare din viaţa lui se rezumă în fond la reprezentarea operelor pe care compatrioţii lui le aşteaptă întotdeauna cu nerăbdare. In fiecare an apare o operă, uneori chiar două opere noi. In aceste lucrări, ca şi în cele precedente, Verdi păstrează legăturile cu tradiţiile operei italiene; în ele apar însă şi mai clar anumite trăsături noi.
Verdi caută să dea operei un important conţinut ideologic, s-o îmbogăţească cu imagani artistice puternice şi impresionante să-i întărească şi înnoiască dramaturgia. In această privinţă pe Verdi l-a ajutat contactul cu scriitorii italieni de seamă din epoca „Risorgimentului".
Milano era de multă -vreme centrul gîndirii progresiste italiene. încă din secolul XVIII, reprezentanţii secolului luminilor, din Milano, al căror şef fusese vestitul Beccaria, criticaseră cu hotărîre vechile rînduieli feudale, propăvăduiseră idei democratice, făcuseră apel la unirea morală a italienilor. Ideile cercului milanez au constituit baza pe care s-a format concepţia despre lume a lui Alessandro Manzoni, demnul nepot al lui Beccaria. Acesta, în semn de apropiere ideologică de bunic, a adăugat la numele lui şi numele de Beccaria.
Salonul Clarinei de Maffei din Milano, al cărui inspirator ideologic era Alessandro Manzoni, ca şi salonul parizian al emigrantei italiene Cristina di Belgioioso, legat de organizaţia

de carbonari, era centrul ideilor unificării naţionale şi politice a ţării. Cauza lui Garibaldi şi a lui Manzoni se bucura de calde simpatii în acel cerc.
In salonul Clarinei de Mafiei şi în acela al Cristinei di Belgioioso se adunau personalităţi literare şi artistice marcante. Casa Belgioioso era vizitată de George Sand ■— prietena amfitrioanei — de Rossini si Musset; în saloanele acesteia cîntau Pasta şi Rubini. La de Maffei veneau Liszt şi Balzac. Nucleul principal al vizitatorilor salonului Clarinei de Maffei îl alcătuiau scriitorii, poeţii şi alte personalităţi ai „Risorgi-mentului"; printre ei erau Tommaso Grossi, istoricul Massimo d'Azeglio, scriitorul nuvelist Giulio Carcano, cunoscutul traducător al operei lui Shakespeare.

Verdi a început să viziteze casa de Maffei curînd după premiera operei *Nabucco.* De atunci, Clarina de Maffei a intrat pentru ani îndelungaţi în rîndul celor mai apropiaţi prieteni ai lui Verdi, corespondenţa lor bogată a continuat pînă ia moartea Clarinei (1886). Tot atît de trainică a fost prietenia lui Verdi cu Giulio Carcano; corespondenţei cu acesta din urmă îi datorăm păreri dintre cele mai interesante ale lui Verdi despre Shakespeare. Datorită, colaborării creatoare cu poetul Andrea de Maffei, — soţul Clarinei, în perioada 1840—1850, au apărut nişte romanţe scrise de Verdi pe textele lui; pe un libret de Maffei a fost scrisă şi opera *Hoţii,* una din lucrările lui Verdi inspirate din Schiller. Poemul lui Grossi, după cum se ştie, a fost pus la baza libretului *Lombarzilor.*
Contactul cu cercul de Maffei i-a permis lui Verdi nu numai să-şi lărgească orizontul literar; în atmosfera acestui mediu, compozitorul şi-a însuşit şi idealurile estetice progresiste, pe care le-a urmat cu fermitate şi fidelitate de-a lungul întregului său drum creator. Verdi şi-a construit programul estetic pe principiile realiste ale manifestelor romantismului italian: c artă bazată pe idei, accesibilă întregului popor, legată de realităţile epocii, care să oglindească adevărul vieţii. Apelul romanticilor la reînnoirea dramei, protestul lor împotriva autorităţilor de neclintit a canoanelor clasicismului francez, renunţarea lor la respectarea obligatorie a unităţii de timp şi de loc, n-au fost oare toate acestea un îndemn la acea activitate reformatoare intensă, pe care Verdi a început-o încă în perioada 1840—1850 în domeniul operei italiene?

Fără îndoială că în cercul literar al Clarinei de Maffei era bine cunoscută şi cartea lui Giuseppe Mazzini, consacrată esteticii muzicale a „Risorgimentului". Desigur că problemele ridicate de Mazzini în lucrarea sa *Filozofia muzicii* nu puteau să nu-l preocupe pe Verdi, iar apelurile lui la întărirea dramaturgiei operei italiene, la redarea unităţii dramatice, pe care aceasta şi-o pierduse, s-au bucurat de o caldă simpatie din partea tînărului compozitor; de altfel, în activitatea reformatoare a lui Verdi există multe elemente comune cu principiile formulate de conducătorul ideologic al „Risorgimentului" italian. S-ar părea, poate, ciudat că dintre izvoarele literare ale libretele operelor lui Verdi lipsesc aproape cu desăvîrşire lucrările dramaturgilor italieni ai vremii. Dintre cele 12 opere scrise în perioada 1840—1850, trei sînt pe subiecte de Schiller, două pe subiecte de Byron, una după Shakespeare, una e pe un subiect de Voltaire şi una e după Hugo. Constituie excepţii numai primele două opere din acea perioadă, anume *Nabucco* şi *Lombarzii,* pe care le-am analizat mai sus, precum şi *Bătălia de la Legnano,* scrisă în 1849 pe un subiect patriotic propus compozitorului de libretistul Cammarano. Dar printre operele lui Verdi nu există nici una scrisă pe baza tragediilor înflăcă-ratului revoluţionar Niccolini sau a dramelor lui Manzoni, propăvăduitorul acelor idealuri artistice pe care le-a urmat însuşi Verdi, scriitorul a cărui operă a preţuit-o atît de mult. Tînărul Verdi a scris muzică pe texte de Manzoni, dar pentru libretele operelor sale n-a ales nici dramele lui, nici romanul *Logodnicii,* pe care l-a iubit cu atîta căldură.
Cu toate acestea, nu încape îndoială că influenţa dramelor istorice ale lui Manzoni şi ale lui Niccolini se simte în operele lui Verdi din anii 1840—1850, cu tematica lor istorico-eroică. Această legătură devine deosebit de evidentă, dacă ţinem seama de importanţa pe care au avut-o în aceste drame corurile introduse în acţiune, ce stimulau spiritul revoluţionar al Italiei, dacă le comparăm cu corurile populare eroice din operele lui Verdi. Şi, desigur, nu este întîmplător faptul că printre încercările creatoare de tinereţe întîlnim coruri la dramele lui Manzoni.
Cum se explică însă faptul că printre operele lui Verdi nu există nici una scrisă pe subiectele iluştrilor săi compatrioţi? După toate probabilităţile, explicaţia trebuie căutată în caracterul dramaturgiei lor. După cum spunea el însuşi, Manzoni,

care s-a manifestat c& tm dramaturg inovator şi a creat două lucrări remarcabile, nu le-a destinat teatrului. Spunea că dramele lui nu urmăresc efecte scenice şi nu ţin **seama de** convenţionalul scenic. Jto;nzoni se opunea cu hotărîre reprezentării *Contelui di Carmagnoja.* Trebuie să arătăm că atît *Contelui di Carmagnola* cît şi *Adelchi* n-au prea avut succes pe scenă. Monotonia cu care s,e desfăşoară acţiunea dramatică şi lungimile, estompau marile calităţi ale lucrărilor lui Manzoni, veracitatea lor istorică, profunzimea conţinutului lor filozofic şi politic. Este problematic ca dramele lui' Manzoni şi romanul său *Logodnicii,* cu cracterul lor poetic şi narativ, să fi putut fi transformate într-uti libret de operă, fără prejudicii grave pentru conţinut. N-avesju calităţi scenice nici dramele lui Nicco-lini, al căror succes imens din anii de avînt ai mişcării de eliberare nu era determinat nicidecum de efecte scenice, ci de patosul, de puterea de convingere şi de pasiunea ideilor autorului lor.
Literatura italiana din secolul XIX n-a dat nume de dramaturgi remarcabili care să fi scris pentru teatru. Vom aminti că cel mai bun libretiat italian al timpului, Felice Romani, prefera să împrumute teme pentru libretele sale de operă din lucrările scriitorilor francezi şi englezi. Relevăm de asemenea că, după ghinionul cu opera *O zi de domnie,* cu tot respectul pentru meritele literara ale lui Romani, Verdi n-a mai recurs la textele lui.
Verdi vedea părţile slabe ale operei italiene, care îi frînau dezvoltarea. Cu puţine excepţii, muzica operelor italiene nu era încă legată de acţiunea scenică. Compozitorul îşi dădea seama că opera italiană nu pate fi ridicată la un nivel nou, superior, fără a se învinge moţiunea acţiunii dramatice, fără eliminarea convenţionalismului învechit. Simţul dramatic şi mintea pătrunzătoare a lui Verdi i-au indicat calea cea justă. Compozitorul a înţeles că reforma o|><erei trebuie începută tocmai de la libret, baza literară a acestea. Fără să se lase în voia libretiştilor, Verdi ia parte activă la alegerea subiectului, la elaborarea scenariului şi a libretului.
Verdi caută subiecte bogate în acţiune, cu contraste şi emoţii vii şi puternice. Dorul de - libertate, eroicul, patosul luptei împotriva violentei şi asupririi de orice fel, iată, după cum am mai spus, tematica principală a operelor lui Verdi. El găseşte în lucrările lui Schiller, ale lui Hugo şi ale lui

Shakespeare imagini artistice apropiate de năzuinţele sale în domeniul creaţiei. Pe subiecte ale acestor mari dramaturgi sînt scrise cele mai frumoase opere din perioada 1840—1850: *Emani* după drama lui Hugo), *Macbelh* (după tragedia lui Shakespeare) şi *Luisa Miller* (pe subiectul dramei *Intrigă şi iubire* de Schiller).
Verdi a introdus multe elemente noi şi în stilul vocal al operei italiene. Ţinînd seama totdeauna de însemnătatea pe care cîntăreţul o prezintă pentru operă şi acordînd multă atenţie distribuţiei, tipului de voci ale cîntăreţilor şi caracterului talentului lor, el lupta cu îndîrjire împotriva capriciilor artiştilor de operă încă din prima etapă a drumului său creator şi dădea o ripostă aspră pretenţiilor lor, dacă acestea contraziceau conţinutul muzicii. Urmărind adevărul dramatic, Verdi renunţă adesea în ariile lui de operă, la pasajele de virtuozitate, dacă acestea nu rezultă din conţinut şi dacă nu contribuie la dezvăluirea imaginii artistice. Totuşi, în operele lui din perioada 1840—1850 mai sînt încă destule cavatine, arii, cabalette şi coruri, realizate după anumite şabloane. Dar, paralel cu acest convenţionalism învechit, multe trăsături din aceleaşi opere vorbesc despre căutările perseverente alo dramaturgului inovator.
*****
După succesul triumfal al *Lombarzilor,* Verdi nu mai trebuie să aştepte să i se comande opere. Cele mai mari teatre din Italia căutau să aibă în repertoriul lor noi lucrări ale acestui compozitor italian, devenit atît de popular.
Primind propunerea să scrie o operă pentru teatrul *La Fenice* din Veneţia, Verdi începe să caute un libret: una din cele mai importante probleme pentru el este aceea de a găsi un subiect

convenabil. Pe el îl atrage *Regele Lear* de Shakespeare; ar fi vrut să scrie şi o operă pe subiectul *Corsarului* de Byron; teatrul respectiv n-avea un bariton care, după părerea lui Verdi, era necesar pentru interpretarea rolurilor principale din aceste lucrări.
Subiectul *Cei doi Foscari,* după drama cu acelaşi titlu de Byron, propus de Verdi, a fost respins de teatru. Compozitorul a proiectat să scrie o operă despre Cromwell, după drama lui Hugo. A început chiar să lucreze la scenariu, dar s-a fixat definitiv asupra altei drame a aceluiaşi autor: *Hematii.* Aceasta a fost prima operă a lui Verdi pe un subiect de Hugo.
**67**
Opera să fie plină de acţiune, iată sarcina pe care şi-o propusese Verdi de la primii săi paşi în domeniul creaţiei. In dramele lui Hugo, cu calităţile lor scenice pregnante, Verdi a văzut un material generos. Dar nu numai aceasta îl atrăgea pe Verdi la Hugo. Patosul dorului de libertate din dramele romantice ale scriitorului francez deşteptase un răsunet viu în inimile italienilor, însufleţiţi de ideile mişcării de eliberare naţională. Iar Verdi, desigur, preţuia în Hugo nu numai pe dramaturgul talentat, ci şi pe artistul care urmărea aceleaşi principii estetice ca şi el însuşi. Mişcarea de eliberare naţională din Italia, eroismul plin de abnegaţie al revoluţionarilor italieni se bucurau de o caldă simpatie în rîndurile scriitorilor francezi progresişti; în acest mediu au găsit răsunet şi simpatie şi ideile îndrăzneţe ale romantismului italian. Stendhal a fost martor la primele manifestări ale romanticilor italieni. Stabilindu-se în Italia tocmai în perioada cînd Manzoni începuse reforma dramei italiene, el împărtăşea ideile acestuia. Stendhal a făcut în Franţa propagandă în favoarea romantismului italian. Aceleaşi idei pe care Manzoni le-a expus în prefaţa la *Contele di Carmagnola* (1820), Stendhal le-a dezvoltat în 1823 în lucrările sale despre Racine şi Sha-kespeare, solidarizîndu-se cu romanticii italieni în definirea noţiunii de romantism '.
Ideile despre artă formulate de Manzoni, Berchet şi Silvio Pellico au fost dezvoltate nu numai de Stendhal, ci şi de Hugo, care prin idealurile sale estetice era în mare măsură apropiat de romanticii italieni. Conducătorul romantismului democrat francez, Hugo, lupta pentru noi forme literare, pline de un conţinut ideologic progresist. Elementul principal prin care Hugo se deosebeşte de majoritatea romanticilor francezi contemporani este orientarea operei sale spre masele largi. Propovăduitor şi orator, Hugo căuta întotdeauna să convingă şi să denunţe. In prefaţa uneia dintre dramele sale, Hugo spune că nici un moment nu pierde din vedere poporul: teatrul trebuie să-l educe, explicînd istoria şi îndrumînd inima omenească. Acestea sînt principiile creatoare fundamentale, nu numai ale dramelor, ci şi ale romanelor şi ale liricii sale.
Este cunoscută discuţia dintre tînărul Hugo şi celebrul tragedian Talma. Acesta spunea că ar vrea să înfăţişeze un om
[1] Legăturilor de succesiune dintre romantismul progresist italian şi cel francez Ie este consacrată o lucrare temeinică a lui R. Noii *(R. Noii* — „Les romantiques franţais et l'Italie", Dijon, 1928).
**68**
cu variate trăsături de caracter, în aşa fel ca acest om să fie totodată şi tragic şi natural. „Tocmai ceea ce dv. visaţi să jucaţi, eu visez să scriu" ', i-a răspuns Hugo. In continuare, el a expus ideile sale cu privire la reforma dramei franceze; Hugo socotea că este necesar ca tragedia să fie înlocuită cu drama, personajele cu oamenii, iar convenţionalul cu realul, că trebuie introduse treceri libere de la eroic la obişnuit şi îmbinate diferitele forme ale expunerii: epică, lirică, satirică, serioasă, bufă; să se renunţe la tiradele şi versurile care urmăresc numai efectul.
Principiile formulate în convorbirea sa cu Talma, Hugo le dezvoltă pe larg în prefaţa la drama *Cromwell,* apărută în 1827 (rolul titular era destinat lui Talma). Hugo afirmă că arta trebuie să zugrăvească nu atît ceea ce este frumos, cît ceea ce este caracteristic. Veracitatea istorică şi respectarea coloritului local sînt două condiţii obligatorii pe care trebuie să le satisfacă drama

romantică. Cerînd o reformă a teatrului francez, Hugo dă ca model dramele lui Shakespeare; scriitorul preţuieşte în ele îmbinarea înălţătorului cu comicul, vede în ele un adevăr autentic în reprezentarea realităţii. Pe baza acestor principii, în care se văd clar aceleaşi tendinţe realiste ca ale romanticilor italieni, Hugo îşi construieşte dramele din perioada 1820—1830. Aceste principii au fost realizate în mod pregnant în tragedia *Hernani* (1830). „Pentru un popor nou, o artă nouă. După literatura Curţii să urmeze literatura populară", scria Hugo în prefaţa la *Hernani* în preajma revoluţiei din 1830.

Opera lui Hugo, primită — după cum am spus, — cu căldură de italieni, n-a putut să nu atragă asupra ei atenţia lui Verdi. Şi nu este întîmplător faptul că cea mai izbutită dintre operele verdiene din perioada 1840—1850 este tocmai *Emani*[2]. Iar celebrul *Rigoletto,* scris după drama lui Hugo *Regele petrece,* mai figurează şi astăzi pe afiş.

Nu-i greu de observat că ambii artişti au foarte multe trăsături comune. Atît Verdi, cît şi Hugo sînt democraţi convinşi, adversari pasionaţi ai violenţei şi despotismului, apărători ai celor asupriţi. Nu în zadar, atît operele celui dintîi, cît şi dramele celui cle-al doilea erau mereu persecutate de cenzură. Şi Verdi, şi Hugo sînt artişti cu un temperament creator puternic

[1] S. *Mokulski* — „Hugo şi drama romantică din Franţa". Drame alese de V. Hugo în două volume. Leningrad, 1937, voi. I, pag. 8.

[2] Acesta este titlul pe care l-a primit opera scrisă de Verdi după tragedia *Hernani* de Victor Hugo. — *Nota trad.*



f!,!l lf!ăcf. rat- l Vrnbii sînt dramaturgi înnăscuţi Verdi în i„rr- •> sale de_ tinere e, ca şi *Hugd*>, înclină spre efecte IL^;' un ero.c sumbru. „El teV'duie, te uimeştecu un PJ \&PTe cu un accent dramatic, îti jtîrneste un *sZlmenl dTJnl^f*

rSfsa mu re r d A ,n r dignare" '• SCna d6S pre v"n d oSoran

>".tenoară, aproape inconştientă spre drJmeîe reneU ^'■ ' Vector Hugo. într-adevăr,' */iermni* si *LeroiJZZfîl /' Petrece)* au ieşit, poate, mai bine, sînt mai de efect st *(Reg'e*

SS *%^F* teXfe P- trU ™*« ^cîfuSriLVE 6 gna tla. n,c, cu temperamentul lui Solerâ? £ cuno tS h?'" s afe.prefuia la Pjave dev^n,e«ul |u, ?entuz a fâttl Sru

spunea Piave* Ş Wea maeSfruI ?1 aceasta *lmi* e^ suficient»,

HA , In w tlmp i. ce h,cra *te Ernani, m* noiembrie 1843 Venit ^w de la Veneţla: „E un an încheiat de cînd mem ia teltnf observ; m-arn convins că multe lucrări nu s-aT pSventa as, nV rau, daca numerele lor ar fi mai bine repartizate daSP 11 lor ar f, ma, bine calculate, i^r formele fo" m z'cale ar ? ' ^Z IS^f ^ ,»-* "-'^

Hhprt.io • ect SPlr'tul romantic de răzvrătire dorul oV

* A .V Sn ^ *"%da'}* °Pera ,ni Verdi'.™<«, 7 mai 1875. S.Pb/1895, p. 1442-7443 Ş' ™a Sa 0per3 ~ Articole critice. voi. III,

« A-Ci15; //0//„~ «Verdi". op. fit., pag. 88. tf. //o// _ „Verdi", op. cit., pag. 88-89.



că astfel îşi va putea răzbuna tatăl, Ernani îşi adună o ceată de munteni şi tîlhari răzvrătiţi. Soarta îl urmăreşte pe Ernani: ceata lui e înfrîntă, regele l-a condamnat la moarte; Elvira, fata iubită de el, urmează să devină soţia bătrînului de Silva, pe care-l urăşte. Travestit în pelerin, Ernani pătrunde în ziua ospăţului de nuntă în castelul lui de Silva, îşi riscă viaţa şi se predă în mîinile rivalului. Bătrînul de Silva, aflînd de dragostea secretă dintre Ernani şi Elvira, arde de setea răzbunării. Dar pentru că Ernani se află în casa lui, nu vrea să-l trădeze regelui care cere capul căpeteniei de tîlhari. Ascunzîndu-l pe Ernani, de Silva îl provoacă la duel. Situaţia se complică însă, pentru că regele, cel de-al treilea pretendent la inima Elvirei, o scoate în secret din castelul lui de Silva şi o duce cu el. De Silva şi Ernani se unesc în năzuinţa lor comună de a se răzbuna pe rege. Bătrînul cavaler renunţă la duelul cu Ernani, dar îl pune să jure că va muri în clipa în care el i-o va cere, la un semnal dat de un corn de vînătoare.
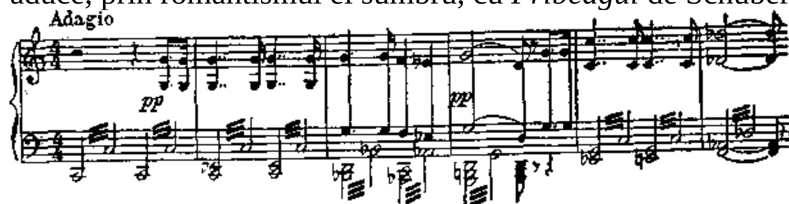
In cavoul lui Carol-cel-Mare, conjuraţii trag la sorţi: cine să fie ucigaşul regelui? Sorţii cad pe

Ernani. Dar conjuraţia e descoperită. Regele care asistă în taină în cavou îi condamnă pe conjuraţi la moarte, însă, cedînd rugăminţilor insistente ale Elvirei, îi iartă. Ii dăruieşte viaţa lui Ernani şi consimte la căsătoria lui cu Elvira.
Ospăţul de nuntă se dă în castelul lui Ernani. De Silva şi-a pierdut logodnica, dar n-a utit de jurămîntul pe care i-l făcuse Ernani. Cînd ospăţul e în toi, sunetul cornului de vînătoare îi aminteşte lui Ernani de jurămîntul fatal; Ernani piere în pragul fericirii.
La întocmirea libretului lui *Ernani,* Verdi şi-a asumat rolul conducător. Multe episoade din operă, Verdi le-a compus după un scenariu schiţat de el, înainte ca Piave să fi scris versurile respective. Concentrîndu-şi atenţia asupra întregului artistic, Verdi nu se îngrijea de detalii; printre altele, nu-l prea îngrijorau lipsurile de ordin poetic ale textului lui Piave. Verdi a făcut şi o greşeală din punct de vedere dramaturgie, care consta în faptul că, luînd ca bază piesa lui Hugo, el n-a ţinut seamă de specificul teatrului de operă şi n-a reorganizat materialul în funcţie de acesta. El urmează piesa lui Hugo aproape fără nici o abatere şi, din cauza marii concizii a materialului operei, situaţiile dramatice sînt adesea insuficient reliefate în libret, iar motivările faptelor personajelor nu pot fi sesizate decît cu greu.
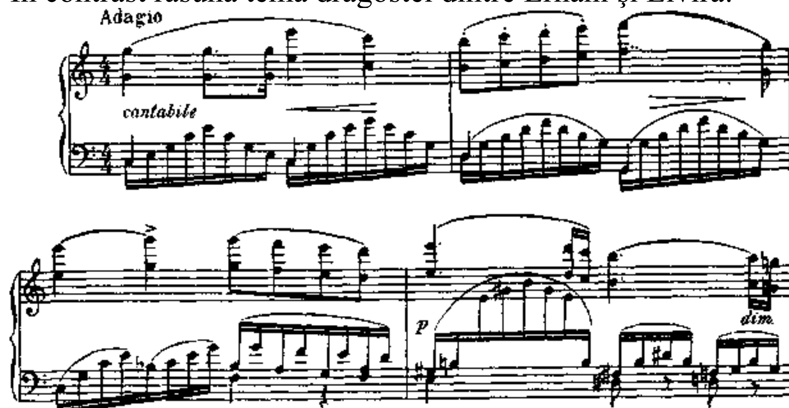
Complicaţiile cu care se familiarizase Verdi nu lipsesc nici din *Emani:* piesa lui Hugo, în centrul căreia se află un complot la viaţa unui împărat, nu inspira încredere cenzurii. Compozitorul a trebuit să depună multe eforturi pentru a salva libretul. S-au ivit dificultăţi şi în teatru. De exemplu, directorul teatrului, contele de Mocenigo, refuzase să folosească cornul de vînătoare, neobişnuit în practica operei.
Verdi a trebuit să dea o adevărată luptă împotriva primadonei germane Lowe; nemulţumită de rolul ei, cîntăreaţa cerea introducerea unei arii de bravură la sfîrşitul operei. Neavînd intenţia să-i facă concesii primadonei, Verdi s-a supărat grozav cînd Piave, obişnuit cu capriciile cîntăreţelor, i-a adus textul unei arii cu cuvinte comune. „Vrei oare să omori cea mai frumoasă parte a lucrării?" — i-a declarat cu indignare Verdi libretistului. Astfel, Lowe n-a izbutit să strălucească într-o arie de bravură. Cu timpul, numai succesul imens al operei a convins-o pe cîntăreaţa că pretenţiile ei fuseseră absurde.
Premiera lui *Emani,* care a avut loc la Veneţia la 9 martie 1844', s-a bucurat de un succes apreciabil. Succesul operei creştea după fiecare reprezentaţie. Italienilor le plăcea şi dorul de libertate din libret; Ernani cel urmărit le amintea de patrioţii exilaţi. Corul conjuraţilor suna ca o chemare la eliberarea Italiei. Italienii au primit *Ernani* cu o deosebită căldură în 1847. Corul solemn din actul III *„A Carlo quinto sia gloria ed onor"* („Lui Carol Cvintul, glorie şi onor") era cîntat de italieni cu cuvintele schimbate: *„A Pio nona sia gloria ed onor",* înlocuind numele lui Carol V cu acela al papii Pius IX, în care, pe vremea aceea, mulţi sperau să vadă un conducător al mişcării de eliberare.
Dacă *Nabncco* şi *Lombarzii* făcuseră din Verdi compozitorul preferat al Italiei, *Ernani* i-a adus renume şi dincolo de hotarele patriei. Opera se cînta cu succes pe multe scene europene. La cîteva luni după premieră, *Ernani* a fost reprezentat la Opera din Viena, unde pe atunci lucra Donizetti. Acesta a primit cu simpatie noua lucrare a lui Verdi şi a condus personal repetiţiile. Franz Liszt a făcut o transcripţie — populară pe vremea aceea — a unor teme din *Ernani.* Opera s-a bucurat de o înaltă apreciere şi din partea celebrului dirijor şi pianist I Ians von Biilow,
[1] Mai lîrziu, la Paris, *Emani* s-a cîntat sub titlul *Proscrisul (II Pros-critto),* pentru că Hugo, nemulţumit de libretul lui Piave, ceruse să se schimbe nu numai titlul operei, ci şi numele personajelor.

care a relevat „bogăţia inventivităţii melodice şi efectele teatrale geniale" ' ale operei lui Verdi.
Muzica operei *Ernani,* bogată în frumuseţi melodice, îi fermeca pe ascultători cu aceeaşi

sinceritate cu care îi îneîntase şi operele precedente ale compozitorului. Dar elementul esenţial nou din *Ernani* este dinamismul dramatic. In această opera, Verdi recurge pentru prima oară la legături tematice. Scurta, dar impresionanta introducere la operă, este străbătută de doua idei muzicale. Prima — în ritm de marş funebru — este tema jurămîntului lui Ernani, care aduce, prin romantismul ei sumbru, cu *Pribeagul* de Schubert:




In contrast răsună tema dragostei dintre Ernani şi Elvira:




Aceste teme apar în momentele cele mai importante ale dramei. Pe motivul dragostei se bazează duetul Ernani-Elvira, culminaţia actului I. Tema jurămîntului apare în scena duelului

[1] *D. Hussey* — „Verdi", op. cit., pag. 38.



dintre Emani şi de Silva (actul II). Ambele teme se aud în orchestră în momentul încordării dramatice maxime de la începutul finalului operei, cînd sunetul cornului de vînătoare anunţă momentul cînd Emani trebuie să se omoare.

Verdi se serveşte de astfel de legături tematice şi în operele sale următoare. Unii critici înclinau să vadă aici influenţa sistemului wagnerian al leitmotivelor. Dar, însuşi -faptul că acest procedeu componstic a fost folosit într-o operă scrisă atît de timpuriu ca *Emani,* constituie o dezminţire a acestei păreri. E mai uşor să ne închipuim că avem de a face cu o manifestare specifică a influenţei muzicii instrumentale romantice, cu elementele ei monotematice asupra celei de operă. în acelaşi timp (după cum i-a arătat B. F. Asafiev autoarei acestei cărţi), însăşi evoluţia muzicii de operă duce la procedeul caracterizării personajelor prin leitmotive: în dezvoltarea lor, rolurile din operă deveneau bine conturate, legate de un anumit complex de mijloace de expresie, care ajungeau tradiţionale. In aceste caractere se cristalizau treptat imagini muzicale tipice, alcătuind baza leitmotivelor, la început foarte simple.

In *Emani,* Verdi oglindeşte cu mai multă vigoare şi cu mai multă putere de convingere pasiunile omeneşti decît în *Nabucco* şi în *Lombarzii.* E adevărat însă că în *Emani*'Verdi creează nu atît portrete de oameni vii, cu fizionomiile lor individuale, cît figuri care întruchipează doar trăsăturile de bază ale eroilor. Astfel, de Silva este o personificare a răzbunării, iar Ernani a unui neîmblînzit protest. Mai slabe sînt caracterizările lui Carol şi Elvirei, realizate cu mijloace muzicale mai comune şi mai convenţionale. Poate că cel mai precis conturat este personajul de Silva, care nu-şi pierde trăsăturile caracteristice în ansambluri. Unisonurile accentuate din orchestră, care dublează vocea, contrastele dinamice pronunţate, scot în evidenţă partida lui de Silva în terţetul din actul II, atribuind muzicii un caracter crud, ameninţător.

Melodiile lui *Ernani* ne atrag prin energia şi bogăţia lor ritmică. Această însuşire a stilului melodic verdian iese în evidenţă îndeosebi în ansamblurile finale. Scriitura compozitorului se dezvăluie clar şi în corurile din *Ernani,* marcată îndeosebi în corul tîlharilor din actul I:

**74**

In *stacca1o-v* plin de încordare ar acestui ansamblu vocal la unison nu sînt greu de observat atît trăsăturile viitorului cor al răpirii din *Rigoletto,* cît şi ale scenei conjuraţiei din *Vecerniile siciliene.* Este excelentă scena dinamică a conjuraţiei din actul III şi culminaţia ei, corul ameninţător *Si ridesti.*

Nu este întîmplător faptul că scenele cu conjuraţii ocupă un loc atît de improtant în operele lui Verdi. Acestea nu sînt numai scene misterioase de efect, tribut plătit gusturilor romantice ale vremii. In memoria italienilor — contemporani cu Verdi — mai erau încă vii adunările secrete ale carbonarilor. Nu degeaba în drama *Giouanni di Protida* de Niccolini, scena din capelă, în care cîntă corul poeţilor-conjuraţi, era întîmpinată cu manifestaţii patriotice furtunoase. Credem că şi Verdi în operele lui, care nu erau scutite de influenţa dramelor patriotice contemporane, s-a inspirat din aceleaşi imagini.

Situaţiile dramatice din *Ernani* sînt pregnante şi bogate în acţiune. Nu încape îndoială că în această privinţă, pe Verdi l-au ajutat calităţile teatrale ale dramei lui Hugo, despre care Laroş spune că este „poetul ale cărui lucrări se pretează a fi transformate în operă mai mult decît acelea ale oricăror poeţi cîţi au fost sau vor fi cîndva pe lume"; aceasta, pentru uimitoarea lui artă de a lega şi dezlega nodul intrigii, pentru inepuizabila lui aptitudine de a inventa situaţii izbitoare şi zguduitoare. Poate că tocmai datorită acestui fapt a realizat Verdi în *Ernani* acea unitate dintre muzică şi acţiunea de pe scenă, care este atît de caracteristică pentru operele lui din perioada de maturitate. Verdi creează în *Ernani* mari scene dramatice, care îmbină într-un singur tot numerele solistice şi ansamblurile. Aşa este, bunăoară actul III, cel mai impresionant din întreaga operă. Meditativul

75

recitativ-monolog al lui Carol V din cavoul lui Carol cel Mare, reflecţii asupra deşertăciunii vieţii omeneşti, ne introduce în scena conjuraţiei cu sumbra ei energie şi cu ritmica ei nervoasă. In ansamblul care urmează, atinge o mare forţă emoţională ruga Elvirei, care-l imploră pe Carol să-i ierte pe conjuraţi:

Allegro agitato
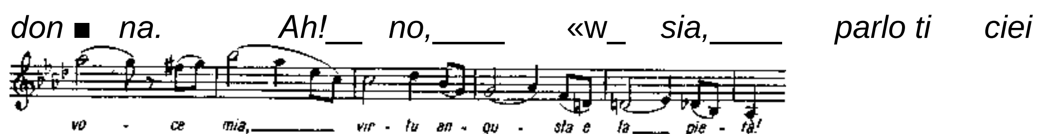
*Ai! si - gnor se t'e con - ces - so ii rna - ggio - re d'o - gni tro-no, oue - sta pol- vi-re ne- glel ta or con- fon- di col per do - no sia lo*

*sprez z_o tua ven - det ţş cheli ri mpr so corn-pi - rs!*

*Ta- ci, o*

*Elviro*

*don ■ na. Ah!__ no,____ «w_ sia,____ parlo ti ciei*




Această patetică melodie, care îmbină plasticitatea cantilenei cu flexibilitatea intonaţiilor vorbirii, este plină de expresivitate dramatică, nouă pentru opera italiană. Ea constituie o excelentă pregătire emoţională a culminării actului III, acel cor final avîn-tat, în ritm de marş, care a servit pentru susmenţionata transcripţie a lui Liszt. Acest cor, care prin limbajul său muzical nu se prea deosebeşte de cele precedente, produce o puternică impresie datorită faptului că este justificat din punct de vedere dramaturgie. Aici nu mai este vorba de simpla confruntare a unor situaţii contrastante, ci de o autentică dezvoltare dramatică.
Nu mai mică este expresivitatea pe care o realizează Verdi în actul IV. In terţetul final sînt trei imagini de sine stătătoare: bucuria senină a Elvirei, după care vine deznădejdea, îngrijorarea şi suferinţa lui Ernani, apoi destinul implacabil din intonaţiile răzbunătorului de Silva.
*****
**76**
Operele care au apărut în anii următorii, după *Ernani,* n-au mai atins acelaşi nivel artistic: ele sînt mai palide, deşi aproape fiecare conţine multă muzică expresivă; cu toate acestea se vede limpede căutarea unor noi mijloace de expresie dramatico-muzicale.
Eşecurile relative din această perioadă se explică în mare măsură prin starea precară a sănătăţii lui Verdi. Munca neîntreruptă, adesea încordată şi înfrigurată, precum şi numeroasele călătorii prilejuite de reprezentarea operelor sale, erau grele pentru organismul bolnăvicios al compozitorului. Verdi era adesea bolnav; în special, accesele de reumatism acut îl obligau să nu părăsească patul luni în şir. Desigur că atît nenorocirea personală care-l lovise, cît şi sănătatea pe care şi-o zdruncinase n-au putut să nu aibă repercusiuni asupra caracterului lui Verdi. După amintirile poetului Antonio Ghislanzoni — autorul de mai tîrziu al libretului *Aidei* de Verdi — amintiri datînd din 1846, compozitorul producea pe atunci impresia unui om dezechilibrat, repezit, pătimaş, cam brutal, cu mişcări bruşte, dar cu o privire sinceră, care inspira simpatie. Ghislanzoni povesteşte că, în perioada aceea, Verdi avea înfăţişarea unui om bolnăvicios şi plăpînd, încît prietenii săi erau îngrijoraţi de viaţa compozitorului.
Credem, totuşi, că principalele cauze ale eşecurilor de creaţie trebuie căutate nu atît în indispoziţia compozitorului, cît în împrejurări de ordin creator. în anii aceia, activitatea lui Verdi se desfăşura sub semnul unor căutări perseverente de librete şi al muncii asidue asupra dramaturgiei lor. Cu toate acestea, el nu izbutea să obţină rezultatele dorite. II împiedica, desigur, şi marea grabă în munca lui pentru teatre, acestea cerînd mereu noi opere de la compozitorul care începuse să se bucure de mare popularitate.
înapoiat la Milano după premiara lui *Emani,* Verdi a continuat să caute noi teme pentru opere. Dintr-o scrisoare către de Mocenigo (29 iunie 1843), aflăm că unul din subiectele care-l atrăgeau pe Verdi era *Cola di Rienzi.* „E un subiect splendid, dar poliţia nu-i va da drumul", — scria compozitorul. Verdi a vrut să scrie o operă după tragedia uitată *Attila* de Werner. După spusele compozitorului, el a găsit în acest subiect „mult" material „splendid, de efect". Dar Teatrul *San Carlo* din Neapole i-a propus lui Verdi să scrie în colaborare cu poetul Cammarano o operă după tragedia *Alzira* de Voltaire. Pe Verdi îl atrăgea
**77**
perspectiva de a lucru cu Carnmarano, libretistul operei *Lucia di Lammermuur* de Donizetti, extrem de populară pe vremea aceea. „Sînt acuzat că-mi place zgomotul şi că mă port urît cu vocile, îi scria Verdi lui Cammarano în legătură cu munca pe care urmau s-o înceapă la *Alzira.* Să nu daţi atenţie acestor acuzaţii. Să daţi dovadă de pasiune în libretul dv. şi veţi vedea că voi scrie frumos" (23 mai 1844).
Realizarea ambelor proiecte a fost amînată pentru cîtva timp din cauza compunerii unei opere

pentru Roma. Ar fi fost greu să alegi un subiect mai puţin potrivit pentu teatru, pentu alcătuirea unui libret de operă, decît tragedia *Cei doi Foscari* de Byron. Totuşi, după cum se ştie. Verdi mai meditase şi înainte la acest subiect. Tragedia lui Byron se născuse din experienţa eroicelor răscoale revoluţionare ale carbonarilor; el o scrisese sub impresia imediată a zdrobirii revoluţiei carbonarilor de la 1821. De aici rezultă tristeţea fără liman a tragediei *Cei doi Foscari.*

„Fără vreo judecată sau instrucţie, scria Byron în 1821, de aici, precum şi din alte regiuni ale Statului Papal, au fost izgoniţi mulţi dintre cei mai buni cetăţeni, printre care numeroşi prieteni personali ai mei, încît acum aici e derută şi mîhnire. Pe cît este de dureros să vezi asemenea evenimente, pe atît este de trist să scrii despre ele"[1]. Byron spunea că *Cei doi Foscari* este o piesă „strict istorică". După propriile lui cuvinte, în redarea unora dintre cele mai întunecate pagini din istoria Italiei, poetul îşi propusese scopul de „a fi tot atît de simplu si de sever ca si Alfieri".

Byron a ales un subiect din istoria Veneţiei secolului XV: perioada de cumplită tiranie a „Consiliului celor zece". In centrul piesei se află două personaje tragice şi nobile, Foscari-tatăl şi Foscari-fiul, înconjuraţi de duşmani. Punîndu-şi viaţa în primejdie, tînărul şi înflăcăratul patriot Jacopo Foscari se înapoiază cu de la sine putere din locul îndepărtat în care a fost exilat, pentru a-şi revedea oraşul natal. Tatăl său, bătrînul doge al Veneţiei, Francesco Foscari, este nevoit să-şi condamne fiul la exil pe viaţă. Dar Jacopo moare otrăvit de duşmani în închisoare. In urma unor intrigi, bătrînul Foscari este înlocuit; el moare aflînd că a fost ales doge un duşman înverşunat al lor, Loredano, care i-a împins pe amîndoi la pieire.

[1] *Byron* — „Opere alese". Moscova, 1953, pag-. 458.-



Piesa lui Byron l-a atras pe Verdi prin eroicul ei viguros, prin înălţătorul ei patos patriotic. Nu mai puţin l-a atras în tragedia byroniană şi conturarea profundă şi puternică a caracterelor personajelor. Dar Verdi n-a ţinut seamă de părţile slabe ale piesei: lipsa de contraste pregnante, caracterul static al acţiunii dramatice. Dacă. tragedia ar fi fost prelucrată în mod radical şi meşteşugit pentru a constitui un libret de operă, poate că s-ar fi obţinut rezultate pozitive; dar Piave, care primise însărcinarea să întocmească libretul, a mers pe aceeaşi cale ca şi în *Emani,* urmînd aproape fără nici o abatere desfăşurarea piesei.
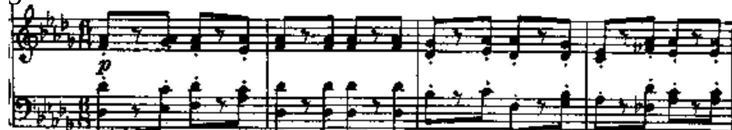
Monotonia unui libret sumbru şi supraîncărcat cu detalii, greşit scoase în evidenţă, n-a putut să nu aibă repercusiuni şi asupra muzicii operei *Cei doi Foscari.*

Verdi a lucrat la această operă fără avîntul extraordinar cu care crease *Nabucco, Lombarzii* şi *Emani.* Lucrul progresa încet şi din cauza indispoziţiei compozitorului. Cu toate acestea, scrisorile lui Verdi către Piave dovedesc atenţia permanentă a compozitorului pentru libret, pentru întruchiparea scenică şi muzicală a tragediei lui Byron. Intr-una din scrisori, de exemplu, Verdi spune că, în textul scris pentru un ansamblu, comportarea şi gîndurile personajelor nu sînt suficient de diferenţiate. Verdi vrea ca duetul din primul act să fie mai scurt, pentru că cu el se încheie actul. Ii dă libretistului sarcina să scrie pentru actul III un cor al gondolierilor: „Căutaţi să faceţi în aşa fel ca acest cîntec al gondolierilor să fie însoţit de un cor al poporului". Compozitorul arată totodată că acţiunea trebuie să se petreacă spre seară pentru că la această oră este posibil efectul apusului soarelui, „care întotdeauna este asa de frumos" (23 mai 1844).
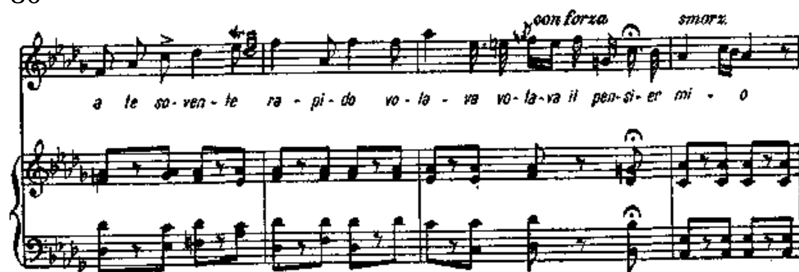
Verdi a terminat opera abia spre toamna anului 1844. La 3 noiembrie 1844 a avut loc premiera *Cei doi Foscari* la Teatrul *Argentina* din Roma. Deşi opera n-a mai avut succesul răsunător al lui *Emani,* ea a fost bine primită de public şi s-a bucurat de apreceri pozitive din partea presei. Opera *Cei doi Foscari* a fost foarte apreciată de Donizetti, care, după cum se spune, a declarat după audiţia ei: „Acest om este genial. El îşi găseşte greu temele. Dar atunci cînd găseşte o temă, ne-o arată în aşa fel, încît n-o mai putem uita niciodată" [l].

*F. Bonavia* — „Verdi", London, 1947, pag. 35.
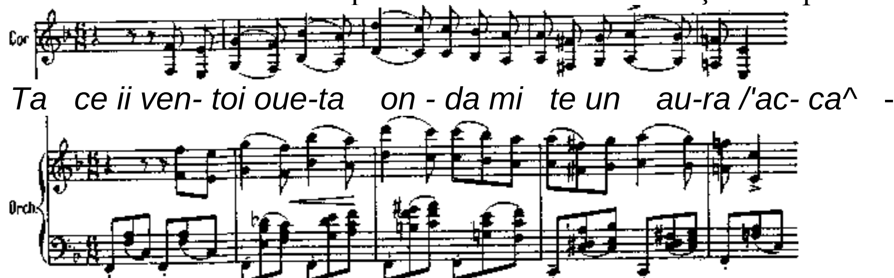
Totuşi, această operă a lui Verdi, cu coloritul ei sumbru şi monoton, este cu mult inferioară lui *Emani* nu numai în ceea ce priveşte pregnanţa dramaturgiei, ci şi în ceea ce priveşte materialul melodic, deşi conţine episoade cu muzică minunată şi cuceritoare prin sinceritatea ei. Cele mai reuşite pasaje dramatice ale operei sînt paginile legate de bătrînul Foscari, începînd cu prima scenă şi aria dogelui *O vecehio cor che batti (O, inimă bâtrină care baţi)* şi terminînd cu remarcabila scenă coiiclusivă a operei, cînd clopotul catedralei San Marco anunţă alegerea noului doge.
Lui Verdi i-a izbutit în mare măsură şi caracterizarea lui Poscari-fiul. Deosebit de frumoasă este prima cavatină patetică a acestuia, ce trece într-o cabaletiă eroică, precum şi cuvintele adresate de el luminoasei şi scumpei lui Veneţii — episod născut din versurile inspirate ale lui Byron:
£ *neschimbat pămîntul, cerul, marea, Oraşul nostru strălucit, măreţ, Cu lainice biserici, catedrale, Gălăgioasa, vesela Piazza. Necunoscuţi domnesc aici, condamnă Cu ghiotura pe alţi necunoscuţii*
*{Cei doi Foscari,* actul 1)
Nu este întîmplăltor faptul că Verdi crează pentru cavatină patriotică a lui Jacopo o melodie care se apropie atît de mult — prin intonaţiile ei — de cîntecul popular italian[1]:
*W*
yHJj'pr .Pif ^HPPPflᵦU=pş=5
*Dai piu re- mo - to* e- *si*
*g/io sul la-li del de- si - o*



[1] Această melodie este înrudită cu cântecele populare italiene şi prin salturile ei caracteristice de sextă, şi prin „deplasarea" timpilor tari' (vezi exemplele de la pag. 132. Dăm traducerea: „Dintr-un exil îndepărtat, gîndul meu se avînta spre tine pe aripile iubirii. .





Barcarola corală de la începutul actului III este scrisă şi ea cu pasiune creatoare':




*Ta ce ii ven- toi oue-ta on - da mi te un au-ra /'ac- ca^ -*

Un element esenţial nou în dramaturgia operei *Cei doi Foscari* îl constituie folosirea pe scară largă a. legăturilor tematice: o serie de anumite motive sînt legate de diferite personaje, de sentimentele şi faptele lor. Caracterizarea „Consiliului celer zece", meditaţiile dogelui, zbuciumul Lucreţiei, deznădejdea lui Jacopo îşi au temele lor în operă.
Opera *Cei doi Foscari* nu poate fi considerată în mod hotărît drept o izbîndă a lui Verdi în

domeniul creaţiei. Dar această operă — îndepărtată predecesoare a lui *Simon Bocca-negra* — are numeroase trăsături de valoare, care se dezvoltă în operele de maturitate ale compozitorului.
Peste trei luni de la premiera operei *Cei doi Foscari,* Verdi a terminat opera lui următoare, *Ioana d'Arc (Giouanna d'Arco)* pe un libret de Temistocle Solera, întocmit după drama *Fecioara*
[1] Vîntul s-a potolit, valurile sînt liniştite, le mîngîie aerul străveziu; gondolierul pune cu curaj mîna pe vîsle".

*din Orleans* de Schiller. Adaptînd drama lui Schiller pentru scena lirică italiană, Solera a introdus în subiect o serie de modificări care n-au folosit lucrării; nici introducerea intrigii de dragoste între Ioana d'Arc şi regele Franţei, nici schimbarea personajelor schilleriene, provocate de această licenţă a libre-tistului, nu pot fi considerate realizări fericite. De altfel, opera lui Verdi, scrisă în grabă şi extrem de inegală în ceea ce priveşte calităţile artistice, este, în ansamblu, mai slabă decît predecesoarele ei, deşi alături de episoade de mică însemnătate, are pagini de muzică excelentă, demne de reţinut.
In *Ioana d'Arc* s-a manifestat mai viu decît în operele precedente ale lui Verdi influenţa lui *Wilhelm Teii* de Rossini (acest lucru este relevat de numeroşi cercetători ai creaţiei compozitorului). Aceasta se observă îndeosebi în cel mai frumos episod din operă, uvertura, cu coloritul ei romantic, precum şi în prima scenă a prologului şi în introducerea instrumentală la actul I.
Frumoasa uvertură este construită pe alăturarea a două teme contrastante: dintre care prima sumbră, emoţionantă şi patetică, accentuează caracterul luminos şi pastoral al unui *Andante* elegant pentru suflători solo.
Ambele teme, precum şi muzica victorioasă şi triumfătoare de la sfîrşitul uverturii exprimă programul concis al lucrării. Ar fi uşor de presupus o legătură între aceste teme şi imaginile principale din operă: deruta în faţa nenorocirii ce se abate asupra ţării şi chipul luminos al Ioanei, fata de la ţară, şi Ioana, eroina care a adus victoria Franţei. Dar între operă şi uvertură nu există legături tematice.
Printre cele mai frumoase pagini ale operei figurează şi corurile. De exemplu, este excelentă din punctul de vedere al dramaturgiei prima scenă a prologului, cu coloritul ei sumbru şi romantic. In scriitura corală a acestei scene (tabăra francezilor), Verdi realizează o mare putere de expresie, redînd în mod viu în muzică o succesiune de emoţii — deznădejdea, mînia, frica — provocate de victoriile duşmanului. Nu mai puţin impresionante sînt şi episoadele de ansamblu din actul II, în special finalul dramatic, cînd poporul întărîtat cere moartea Ioanei.
Alături de arii şi cabalete, destul de neinteresante, în *Ioana d'Arc* se întîlnesc şi melodii, cu caracter de romanţă, noi pentru Verdi. Aşa este cavatina poetică a lui Carol, care pre-
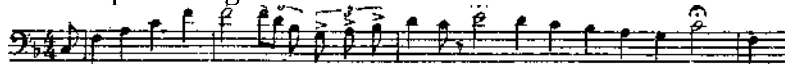
veşteşte eleganţa melancolică a partidei vocale a lui Riccardo din *Bal mascat.*
* Premiera operei, care a avut loc la teatrul *La Scala* din Milano, la 15 februarie 1845', s-a desfăşurat cu succes. Dar,
[1] judecind după aprecierile entuziaste ale presei, Verdi a datorat acest succes în mare măsură minunatei interpretări date de Frezzolini, pentru care scrisese rolul Ioanei. Succesul operei s-a dovedit a fi de scurtă durată, deşi la încercările de reluare a acestei lucrări în rolul Ioanei au cîntat cîntăreţe ilustre ca Teresa Stolz şi Adelina Patti.
După premiera *Ioanei d'Arc,* Verdi şi-a reluat colaborarea cu Cammarano la *Alzira,* dar, din cauza bolii, pînă în primăvară n-a putut să înceapă compunerea operei. La premieră (12 august 1845, la teatrul *Sari Carlo* din Neapole), *Alzira* a fost primită

< în general bine, dar, mai tîrziu, n-a mai avut succes şi a fost scoasă definitiv de pe afiş. Verdi personal a considerat *Alzira* drept un eşec din punctul de vedere al createi. Munca asupra acestei opere fusese stingherită în mare măsură de boala compozitorului. După propriile lui cuvinte, Verdi a scris-o „în mod mecanic şi fără efort".
Cu totul altfel a lucrat la partitura operei sale următoare — *Attila* — al cărui subiect îl atrăgea de mult.
Gpera era destinată teatrului *La Fenice* din Veneţia. La * început se proiectase scrierea libretului de către Pi ave, care primise de la compozitor însărcinarea de a traduce din limba germană drama lui Werner şi de a citi cartea D-nei de Stael despre Germania. Verdi spera că libretul va crea „caractere noi". Dar nefiind, probabil, pe deplin satisfăcut de ceea ce făcuse Piave, Verdi i-a transmis libretul lui Solera. Nici unul din libretistii lui Verdi nu izbutea să întruchipeze ideile patriotice
*î* cu atîta putere de convingere şi temperament, cum făcuse Solera în *Nabucco* şi în *Lombarzii.* Firea uşuratică şi dezechilibrată o poetului dăuna adesea muncii lui. Aşa s-a întîmplat şi în cazul de faţă. Atît Verdi, cît şi Solera lucrau cu pasiune la *Attila,* poetul însă a plecat pe neaşteptate la Barcelona, şi compozitorul a obţinut de la

[1] Reluată în 1847 sub titlul nou, *Orietta* din Lesbos, opera s-a cîntat cu un libret complet schimbat sub presiunea poliţiei austriece. Acţiunea a fost strămutată în Grecia antică; din libret a fost eliminat tot ce amintea de lupta pentru patrie şi libertate.



el cu mare greutate manuscrisul neterminat. Libretul lui *Attila* s-a întors la Piave pentru a fi desăvîrşit.
Pe cînd crea *Attila,* Verdi studia nu numai materiale literare. El avea de gînd să plece la Roma pentru a mai vedea o dată chipul lui Attila din frescele Vaticanului, figură care i se întipărise în minte. Boala l-a împiedicat însă să-şi realizeze această intenţie. La rugămintea lui, în vederea premierei operei, un prieten din Roma, sculptorul Luccardi, a studiat în amănunţime portretul lui Attila şi i l-a descris. Este uşor de înţeles că Verdi a lucrat cu pasiune la un subiect ce povestea nenorocirile suferite de Italia de pe urma migraţiunii popoarelor, precum şi dîrzenia eroică a Romei. In muzica înflăcărată, energică, pe alocuri chiar dură, din *Attila,* s-a manifestat din nou cu vioiciune spiritul lui Verdi ca tribun al poporului, ©pera are multe melodii simple, eroice, uşor de reţinut; aşa este, de exemplu, cabaletta patriotică a Odalettei, o melodie care-i înflăcăra pe Italieni. A provocat manifestaţii patriotice şi fraza de largă respiraţie a lui Aeţiu din duetul cu Attila, de care am vorbit mai sus („Ia-ţi lumea întreagă, numai Italia să mi-o laşi mie!"):
Mosso quasi allegro



*k Vrai tu l'u-ni - ver - so, re-sti l'I - ta - Ha, re- sti l'l- ta - li - a a me!*

Muzică de acest gen se mai auzise şi înainte în ©perele lui Verdi. Dar *Attila* are şi trăsături noi, interesante. Verdi foloseşte pe scară mai largă posibilităţile teatrale ale orchestrei. Printre cele mai frumoase episoade ale operei trebuie amintită scena simfonică impresionantă a furtunii şi măreaţa scenă a întemeierii Veneţiei (prologul).
La 17 martie 1846, *Attila* a fost reprezentată la Veneţia cu un succes tot atît de mare ca şi al primelor opere patriotice ale lui Verdi. însuşi compozitorul a rămas mulţumit de lucrarea sa şi înclina chiar cîtva timp să considere *Attila* drept cea mai frumoasă operă a sa. In atmosfera mişcării revoluţionare în creştere, un şir întreg de ani, această operă a fost reprezentată şi la alte teatre, bucurîndu-se mereu de aceeaşi primire înflăcărată.



După spusele lui A. Bonaventura, contemporan cu Giuseppe Verdi şi biograf al lui, „opera *Attila,* chiar dacă era interpretată de artişti slabi, care nu ştiau decît să mormăie, era primită de fiecare dată cu aplauze din partea publicului, pentru care caracterul dur al muzicii şi al

interpretării nu prezenta însemnătate; pentru el era important să simtă cum îi intră în suflet aceste cîntece puternice şi înflăcărate, aceste tempouri vijelioase, aceste cadenţe expresive; să ia parte la interpretare, fredonînd ceea ce cîntau artiştii, iar la ieşire să repete aceste melodii uşor ele reţinut, cu gîndul la evenimentele ce se apropiau, urmînd să se dezlănţuie în adorata lui patrie'".
*A. Bonaventura* — „Verdi", op. cit., pag. 59.

VII
## „MACBETH". PRIMA CĂLĂTORIE IN STRĂINĂTATE
Exact după un an de la premiera operei *Atîila* la Veneţia, (14 martie 1847), la teatrul *La Pergola* din Florenţa, a fost reprezentată prima operă a lui Verdi pe un subiect de Shakes-peare, *Macbeth* '.
Entuziasmat din copilărie de Shakespeare, Verdi a lucrat la *Macbeth* cu deosebită pasiune. El personal a întocmit libretul în proză, l-a împărţit pe acte, scene şi numere şi abia după aceea i l-a predat lui Piave pentru versificare. După cum atestă
[1] Mult mai tîrziu, peste 17 ani, Verdi a revizuit opera *Macbeth* pentru a fi executată la Paris. Premiera acestei opere în noua versiune a avut loc la 21 februarie 1865 la *Theaire lyriqne* din capitala Franţei. Lăsînd actul I neschimbat, Verdi a înlocuit în actul II o arie mai slabă, cu frumoasa arie a lady-ei Macbeth; mult mai expresivă este în noua versiune şi partea lui Macbeth din scena apariţiei spiritului lui Banquo. Cea mai mare parte a actului III, cu pantomima-balet a spiritelor rele, a fost scrisă de asemeni din nou, ca şi corul exilaţilor scoţieni din actul IV şi scena finală a luptei, cu impresionanta fugă orchestrală. Desigur că înlocuind părţile cele mai puţin reuşite ale operei cu o muzică nouă, Verdi a mărit valoarea artistică a scenelor şi episoadelor respective. Dar, din această transformare parţială cu toate marile calităţi artistice ale muzicii noi, a rezultat o inegalitate stilistică. Poate că din punctul de vedere al unităţii dramaturgiei, cea de-a doua versiune este inferioară celei dinţii. Totuşi, analizînd opera, noi ne vom sprijini mai ales pe cea de-a doua versiune, care este mai răspîndită.

E. Muzio \ care era în acei ani un însoţitor permanent al compozitorului, Verdi lucra la această operă în fiecare *?i* de la *orele opt* dimineaţa pînă la miezul nopţii.
In *Macbeth,* Verdi şi-a pus probleme cu totul noi pentru opera italiană din acea vreme. Aceasta este o operă fără obişnuita intrigă de iubire. *Macbeth* este o experienţă nouă şi îndrăzneaţă în creaţia lui Verdi, experienţa dezvăluirii prin muzică a vieţii spirituale a omului, reprezentînd un prim pas spre crearea dramei muzicale psihologice (trebuie să observăm că Verdi a realizat acest lucru înainte ca Wagner să-şi fi început activitatea reformatoare).
La întocmirea libretului, Verdi şi-a concentrat atenţia asupra liniei principale a subiectului, prescurtînd şi uneori excluzînd unele scene legate de personajele secundare. Dar la Verdi personajul principal nu mai e Macbeth; caracterul lui e simţitor simplificat în operă. Eroul central al operei este geniul rău al lui Macbeth, femeia care îşi îndeamnă soţul să comită crime perfide. Tipul demonic al lady-ei Macbeth, cu voinţa ei de fier şi cu nemărginita ei sete de putere, precum şi chinurile conştiinţei sale pătate de crimă, găsesc o expresie puternică în muzica lui Verdi.
[1] E. Muzio, dirijor de operă, elev şi prieten apropiat al lui Verdi, era liul unui cizmar sărac din Busseto. Ca şi Verdi la timpul său, datorită . concursului lui Antonio Barezzi, E. Muzio a avut posibilitatea să studieze muzica cu Provesi, pe urmă, cu ajutorul lui Barezzi, el a plecat la Milano . pentru a-şi continua studiile sub conducerea lui Verdi. Patriot convins, participant la revoluţia din Milano de la 1848, după venirea reacţiunii, Muzio a fost nevoit să emigreze din Italia.
Scrisorile lui E. Muzio către A. Barezzi, ne dau informaţii preţioase

despre Verdi ca pedagog. Ele mai sînt interesante şi din alt punct de vedere: după cum arată Muzio, Verdi îi preda după sistemul lui Lavigna. In felul
i acesta, avem posibilitatea să cunoaştem mai de aproape caracterul studiilor tînărului Verdi sub conducerea lui Lavigna. Incepînd cu maeştrii italieni
\ vechi (în special după ce a studiat cu minuţiozitate opera lui Corelli), Muzio
*i* a trecut la studierea clasicilor germani: Mozart, Haydn, Beethoven şi Schubert. Totodată, Verdi îi cerea elevului său să frecventeze în mod regulat teatrul de operă, alegînd personal, cu grijă, operele. Plin de entuziastă recunoştinţă, Muzio îi scria lui Barezzi că Verdi este extrem de ocupat şi nu ia elevi care ar putea să-i plătească mult, dar că pe el, „băiat sărac", îl învaţă în mod gratuit, lucrînd cu el în fiecare dimineaţă cîte patru ore în şir,



*De s-ar sflrşi clnd s-a făcut, atunci Mai bine-t cit mai grabnic să se facă... De-ar fi scutit omorul de urmări Şi, săuîrşit, izbinda şi-ar păstra-o; De-ar fi această lovitură iotul, Şi-aci i-ar fi-nceputul şi-ncheierea, Pe-acest al vremilor liman şi vad, Mi-aş pune-n joc şi viaţa de apoi. Dar pricini de-astea-s judecate-aci. Noi dăm doar sîngeroase-nvăţături, Şi cind sînt învăţate, se întorc Să-l pedepsească pe născocitor. Dreptatea asta fără părtinire Ne-mbie chiar la propriile buze Fiertura cupei noastre de otravă.*
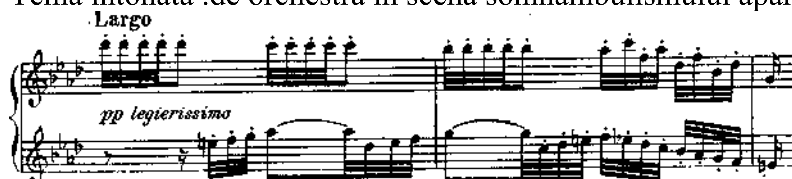
(Shakespeare, Macbeth, actul I, scena VII) >

Cuvintele puse de Shakespeare în gura lui Macbeth sînt cheia conţinutului ideologic al tragediei: în fărădelegile însăşi stă ascuns începutul pedepsirii ei. Verdi a exprimat în lucrarea sa tocmai această idee profund umană a marelui dramaturg. Introducînd din plin în operă nuanţe psihologice complexe, Verdi lărgeşte cercul de mijloace artistice, îşi îmbogăţeşte limbajul muzical. Un element principal nou în *Macbeth* este tratarea recitativului. Verdi realizează o mare forţă dramatică în declamaţia pe fond muzical, deşi îi supraapreciază însemnătatea artistică, admiţînd predominanţa acestei maniere în episoade atît de importante, ca scena dintre lady Macbeth şi soţul ei (actul I) şi scena somnambulismului. „Să aveţi în vedere, — îi scrie Verdi lui Cammarano cu prilejul executării acestor episoade, — că opera are două scene principale. Dacă ele se pierd, opera cade; aceste scene *nu trebuie cîntate de loc,* ci jucate şi declamate cu o voce foarte sumbră şi neclară; fără aceasta nu se poate produce impresie. Orchestra e sordinată" (23 noiembrie 1848), Verdi subliniază în remarcile cu privire la interpretările celor două scene, că ele *trebuie* executate cu vocea pe jumătate, uneori în şoapte misterioase, cît se poate de slab, scoţîndu-se în evidenţă numai unele fraze.

[1] *Shakespeare.* „Macbeth". Traducere de Ion Vinea. E.S.P.L.A., Biblioteca pentru toţi, 1957, pag. 25. — *N. T.*



Orchestra capătă în *Macbeth* o nouă însemnătate. Luînd parte activă la dramă, ea redă stările sufleteşti ale personajelor, creează atmosfera emoţională a acţiunii, pe alocuri realizează scene pitoreşti (scena prezicerii vrăjitoarelor din timpul furtunii de la începutul operei; scena finală a luptei: fuga orchestrală). Este deosebit de important rolul orchestrei în momentele esenţiale din punct de vedere psihologic ca scena somnambulismului şi aceea a uciderii lui Duncan. Tema intonată .de orchestră în scena somnambulismului apare întîja oară în uvertură:




Aici se observă şi atmosfera generală a scenei — liniştea adîncă a nopţii — şi redarea plastică, teatrală a mersului de somnambulă a lady-ei.

Nu mai puţin elocventă este orchestra şi în episodul-reci-tativ *Andante* din scena dintre lady

Macbeth şi soţul ei (actul I), pe care am menţionat-o mai sus: starea sufletească chinuitoare a lui Macbeth, care şi-a pus în gînd să-l ucidă pe Duncan':

[1] Baza acestui episod din libret o constituie două fragmente din tragedia lui Shakespeare:

*Macbeth:*

, Acum,

Pe-o faţă a lumii, firea pare moartă Şi vise rele-nşeală somnu-n vălu-i. *(Actul II, scena I)*[2]

*Macbeth:*

Gîndul meu, In care-omoru-i doar o nălucire, îmi zdruncină-ntr-atît de rău făptura Că mi se-ntunecă simţirea toată. Şi tot ce nu-i, e-aevea pentru ea I
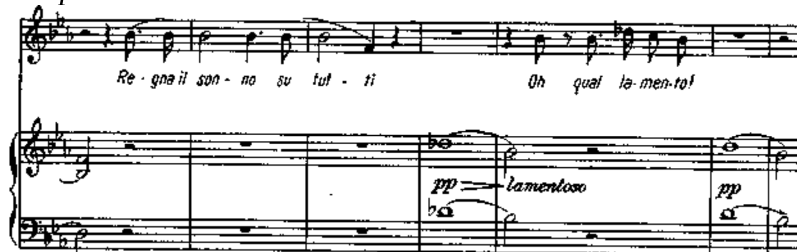
*(Actul I, scena III)*[3]

[2] *Shakespeare.* — „Macbeth" op. cit., pag. 45. — Â'. *T.* . [3] *Ibidem,* pag. 21. — *N. T.*

**89**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ***Jf* (J*** ^_______ ______ | | | bo r | **rTi** | | | **-pe-- ------** |
| *J o_____ i<r i>"lîî | **o** | t* | **r»** | **o** | **a** | **y** | **TT_ __** |
| | **^** | *PP* | | | | | |
| | **1;..^-** | **o** | | ° | **+n--- ---** | **o** | |

*sempre sotto voce*




Pentru dramaturgia operei, acesta este un moment foarte important. Verdi atribuie muzicii acestui episod aceeaşi însemnătate pe care Shakespeare a atribuit-o cuvintelor ucigaşului Macbeth:

*Un glas mi s-a părut c-aud strigindu-mi: „Să nu mai dormi!" Macbeth ucis-a somnul, Nevinovatul somn, el, ce desface Fuiorul încîlcit al grijii, somnul; El, moartea fiecărei zile-a vieţii, El, scalda grelei trude şi balsamul Durerii sufleteşti, a doua masă A marei firi, şi la ospăţul vieţii Cel mai de seamă fel.*

*(actul II, scena II)*[1]

**I**

Verdi găseşte impresionanta formulă ritmică-intonaţională a „vrăjii", pentru prezicerea vrăjitoarelor (actul I), care a împins-o pe Macbeth pe calea nelegiuirilor: tin temp® solemn de imn îmbinat cu o mişcare „moartă", fantomatică, din terţă în terţă:

[1] *Shakespeare.* — „Macbeth", op. cit., pag. 50 — N. T.

întîia- vrăjitoare:
Macbeth, mărire ţie, than de Galamis
A doua vrăjitoare:
Macbeth, mărire ţie, than de Cawdor!
Atreiavrăjitoare:
Macbeth, mărire ţie, vei fi rege! *

Verdi recurge însă la alte procedee dramatico-muzicale pentru a reda caracterul sinistru al toastului lady-ei Macbeth, rostit în sănătatea lui Banquo, care tocmai fusese ucis. „Brin-

[1] *Shakespeare.* „Macbeth" op. cot. pag. 15. — N. T.



disi"-ul' lady-ei Macbeth (actul II) ar fi putut să aibă rezonanţa unuia din numeroasele cîntece de petrecere, dacă n-ar fi avut accente prea aspre, care ascut melodia, dacă linia melodică nu s-ar fi întrerupt, dacă n-ar fi existat treceri neaşteptate de la pp la ff:

*Si col - mi ii ca- ll' - ce di vi ■ noe*

*- lei to. na - scs ii di - lei ■ lo muo - ja ii do - lor*

Dar dramatismul situaţiei imprimă acestui cîntec, care sună ca o îndrăzneaţă provocare, o nuanţă infernală şi grotescă, apropiindu-l de fantasticul romantic al iureşului vrăjitoarelor dintr-o simfonie de Berlioz. Cîntecul devine înfiorător atunci cînd este reluat după apariţia spectrului lui Banquo la ospăţ. Caracterul sinistru al toastului este accentuat şi de acompaniamentul orchestrei: mersul descendent din semiton în semiton al fagotului.

Trebuie relevat în mod special rolul scurtelor motive, prezente în scriitura orchestrală a operei *Macbeth* şi care sînt caracteristice pentru operele de mai tîrziu ale lui Verdi. Vom indica
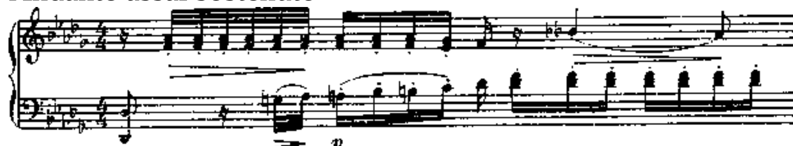
salturile melodice ascendente, neliniştite şi întunecate, caracterizînd lumea forţelor transcedentale care-o împing pe Macbeth pe calea crimei. Una dintre cele mai expresive intonaţii

[1] „Cînd vinul umple cupa, se naşte veselia, încetează suferinţa".
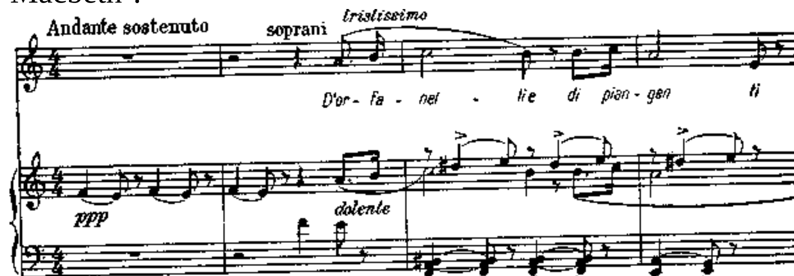
**94**

din operă, care o însoţeşte adesea pe lady Macbeth, este secunda mică descendentă ce produce impresia unui suspin de durere; ea răsună stăruitoare în scena cînd lady Macbeth rătăceşte, noaptea, dormind (actul IV):

Andante assai sostenuto



Subliniată ritmic, aceeaşi intonaţie se aude şi în splendidul cor al exilaţilor scoţieni (la începutul actului IV), care-şi plîng patria nenorocită şi pe copiii lui Macduff ucişi de Macbeth[1]:




Lucrînd la *Macbeth,* Verdi a dat dovadă de o adîncă înţelegere a scenei, înţelegere atît de caracteristică pentru el în lucrările de maturitate.

Sînt extrem de interesante exigenţele lui Verdi faţă de • înfăţişarea scenică a lady-ei Macbeth, pe care el le expune în suscitată scrisoare adresată libretistului Cammarane cu prilejui reprezentării proiectate a operei la Neapole. „Aţi distribuit rolul iady-ei Macbeth cîntăreţei Tadolini, şi sînt foarte mirat că ea l-a acceptat. Cunoaşteţi admiraţia mea pentru Tadolini, şi ea însăşi o cunoaşte. Dar cred că în interesul nostru comun, ea

[1] Corul pe care-l cităm în cea de-a doua versiune depăşeşte — prin maturitatea stilului — nivelul celorlalte episoade corale din *Macbeth* (deşi, scris în spiritul cantabilităţii belliniene, corul exilaţilor scoţieni produce o excelentă impresie şi în prima versiune).

**95**

trebuie să se oprească şi să mediteze. Tadolini are prea mari calităţi pentru a putea crea acest rol. Poate că aceasta vi se va părea absurd?! Tadolini are un fizic excelent, dar eu aş vrea s-o văd pe lady Macbeth urîtă şi inspirînd groază. Tadolini cîntă perfect, dar eu aş vrea ca lady să nu cînte; Tadolini posedă o voce superbă, curată, transparentă, puternică, dar eu aş vrea pentru lady un glas înfundat, aspru, întunecat. Tadolini are o voce angelică, dar eu aş vrea ca glasul lady-ei să aibă ceva diabolic". Ca un autentic compozitor de lucrări care urmau să fie reprezentate pe scenă, Verdi chibzuia şi aprecia întregul complex de mijloace muzicale şi de expresie teatrală. El personal a comandat de la Londra schiţele de costume pentru premiera lui *Macbeth.* De asemeni a corespondat de la Milano cu teatrul *La Pergola,* descriindu-i impresarului, necunoscător în materie de istorie, epoca regelui Duncan. Apro-fundînd toate detaliile montării, Verdi a recomandat să se folosească pe scenă lanterna magică — o noutate pe vremea aceea în Italia — dînd indicaţii exacte cu privire la ivirea spectrului lui Banquo cel asasinat: „Drapat într-o ţesătură fumurie, cu părul vîlvoi, el trebuie să aibă la gît răni vizibile". „Toate aceste consideraţii, scria Verdi, le-am luat de la Londra, unde această tragedie se reprezintă fără întrerupere de peste 200 de ani" \

Terminînd partitura în februarie 1847, Verdi a plecat la Florenţa, luînd parte activă la

repetiţiile operei. încă pe timpul cînd lucrase la Milano la această operă, într-o scrisoare adresată impresarului Lanari, Verdi dăduse indicaţii exacte cu privire la distribuţie. El voise ca şi rolurile secundare să fie cîntate de voci bune, deoarece pentru ansamblurile din *Macbeth* sînt necesari cîntăreţi buni.
Cum se întîmpla adesea, printre interpreţii operei s-au găsit şi nemulţumiţi. Cîntăreţul care pregătea rolul lui Banquo nu voia să joace în spectrul lui Banquo cel ucis, pentru că acesta inspiră un sentiment de groază. A trebuit însă să i se supună compozitorului. „Cîntăreţii, spune Verdi, trebuie să cînte, dar să şi joace. A venit timpul să renunţăm la asemenea concesii" (21 ianuarie 1847). Verdi cerea tuturor acelora care luau parte la spectacol o disciplină severă şi o supunere oarbă. Cîntăreţii cunoşteau bine firea aspră a lui Verdi; mulţi îl antipatizau
[1] *D. Hussey.* — „Verdi", op. cit., pag. 53—54.

şi le era frică de el, dar artiştii autentici lucrau sub conducerea lui cu multă pasiune şi-i satisfăceau cu plăcere pretenţiile, dîndu-şi seama că urmăreşte o interpretare artistică. Este caracteristic pentru Verdi faptul că atribuia jocului realist o însemnătate tot atît de mare ca şi cîntatului inteligent. Excelenta artistă Bărbieri Nini, care avea o mare experienţă, a trebuit să pregătească timp de trei luni scena somnambulismului, care vreme îndelungată nu-l satisfăcuse pe Verdi. Acesta dorea ca jocul ei să redea intonaţiile şi mersul lady-ei Macbeth care vorbea şi se mişca prin somn.
Premiera operei *Macbeth* a avut un mare succes. Opera a fost bine primită de presă; au fost relevate noile efecte de orchestră şi expresivitatea scriiturii declamatoare, deşi unii critici i-au reproşat compozitorului că în opera lui domneşte o atmosferă „diabolică".
Verdi personal a fost satisfăcut de *Macbeth.* Era de părere că aceasta este cea mai izbutită dintre operele pe care le scrisese pînă atunci. I-a dedicat opera lui Antonio Barezzi. Trimiţîndu-i partitura operei, Verdi îi scria: „Iată *Macbeth* opera pe care o iubesc cel mai mult dintre toate lucrările mele, şi despre care cred că merită cel mai mult să vă fie dedicată Dv." (25 martie 1847),
în timpul şederii sale la Florenţa, Verdi l-a cunoscut pe un prieten al lui Manzoni, cunoscutul poet Giuseppe Giusti. Acasă la acesta, Verdi se întîlnea cu oameni remarcabili ai epocii: Giovanni Battista Niccolini şi istoricul Gino Capponi; tot la Florenţa, Verdi s-a apropiat şi de cunoscutul sculptor Giovanni Duprez. Au studiat acolo împreună monumentele de artă ale vechiului oraş, creaţiile marilor maeştri italieni. Duprez spune în amintirile sale că Verdi se pricepea foarte bine în pictură şi sculptură; îi plăcea în deosebi Michelangelo, în faţa operelor căruia petrecea ore întregi.
Noii săi prieteni au primit, cu căldură opera lui Verdi. Giusti spunea că, cu cît ascultă mai mult *Macbeth,* cu atît mai clar i se înfăţişează calităţile lucrării. Episoadele eroice din *Macbeth,* cu tema luptei împotriva uzurpării puterii, care i-a impresionat pe italieni, au provocat noi manifestaţii patriotice. Reprezentarea operei *Macbeth* la Veneţia, în preajma revoluţiei de la 1848, a fost considerată drept un mare eveniment social, însufleţit de ideile eliberării, tenorul spaniol Palma jucînd în rolul Macduff, cînta *La patria tradita* (Patria trădată) cu atîta

însufleţire, încît toată sala i s-a alăturat într-un cor puternic. Manifestaţiei i s-a pus capăt prin intervenţia trupelor austriace.
Verdi a petrecut la Florenţa, în cercul noilor săi prieteni, aproape un an. Din amintirile lui Duprez aflăm că, printre subiectele de operă care-l atrăgeau pe vremea aceea pe compozitor era *Cain.* Figura legendară a lui Cain, cel care a luptat împotriva lui Dumnezeu, îl atrăsese la timpul său, după cum se ştie, şi pe Byron. înfierat cu blestemul cerului, primul ucigaş era

tratat de poet, după cum s-a exprimat chiar el, nu numai ca „primul ucigaş", dar şi ca „primul răzvrătit din lume". La Florenţa, Duprez lucra la o sculptură a lui Cain. „De bună seamă, — îşi aminteşte Duprez, — Cain al meu i-a plăcut compozitorului; mîndria, chiar sălbăticia lui i-au mers la inimă. îmi aduc aminte că de Maffei căuta să-l convingă pe Verdi că .din tragedia *Cain* de Byron, pe care el tocmai o traducea, s-ar putea face un libret cu situaţii splendide şi cu contraste puternice, corespunzătoare caracterului şi temperamentului lui Verdi-cornpozitorul" '. Se pare că Verdi a înclinat spre acest subiect, dar nu şi-a mai realizat intenţia.
Imediat după premiera operei *Macbeth,* Verdi a trebuit să reia lucrul la opera *Hoţii (I Masnadieri),* pe care Teatrul Regal din Londra i-o comandase încă din anul 1846. Libretul operei, scris după drama cu acelaşi nume a lui Schiller, fusese întocmit de Andrea de Maffei. Din păcate, de Maffei, care era un excelent versificator, n-avea talent dramatic şi nu cunoştea cerinţele scenei, lucru necesar pentru un libretist. Libretul, în care de Maffei a izbutit să găsească unele imagini poetice frumoase şi să scrie versuri cu rezonanţe plăcute, în ansamblul lui n-a reuşit. Nici Verdi nu era pasionat pentru subiect. Scrisă fără entuziasm, această operă nu se deosebeşte prea mult de predecesoarele ei mai importante. Cîteva numere izbutite (cvartetul de la sfîrşitul. actului I, duetul Amalia-Karl din actul III, scena întîlnirii lui Karl cu tatăl său muribund, şi dramaticul terţet final) nu pot schimba aspectul destul de palid şi de şters al întregii opere.
în legătură cu reprezentarea *Hoţilor,* Verdi a întreprins în 1847, prima sa călătorie în străinătate, fiind însoţit de E. Muzio. Din scrisorile adresate de Muzio lui Barezzi poate fi urmărit drumul parcurs de Verdi: Lombardia, Elveţia, Franţa, ducatul

[1] *O. Duprez.* „Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici". Firenze, 1879, pag. 169.



Baden-Baden, oraşe de pe Rin, Prusia, Austria renană, din nou Prusia, Belgia Franţa şi, în sfîrşit, Londra.
în Elveţia, au făcut o ascensiune pe Saint-Gothard, au fost pe malurile lacului Lugano, au văzut capela lui Wilhelm Teii, casa în care a locuit acesta, precum şi locul unde a fost ucis Gessler, înrobitorul Elveţiei. „De la Lucerna şi Basel am călătorit noaptea şi am văzut multe lucruri minunate, pentru că lumina luna". Dintre monumentele istorice ale Strasbourgului au vizitat celebra catedrală. Au fost şi pe malurile Rinului.
La Paris, în drum spre Londra, Verdi n-a petrecut decît două zile dueîndu-se şi la operă, care nu i-a lăsat însă o impresie favorabilă. El preferă opera din Londra celei din Paris; relevă în special excelenta orchestră. Verdi este îneîntat de frumuseţea Londrei şi de pitorescul împrejurimilor ei.
La 22 iulie 1847, opera *Hoţii* s-a cîntat la Londra sub conducerea autorului, cu concursul lui Lablache şi al celebrei cîntă-reţe Jenny Lind. La primele reprezentaţii opera s-a bucurat de succes, dar curînd a fost scoasă de pe afiş. Ea n-a avut mare succes nici în Italia. Presa engleză a atribuit — nu fără temei — succesul iniţial al operei, faptului că din distribuţie au făcut parte cîntăreţi de mare clasă. Cu toate acestea, direcţia operei din Londra i-a propus lui Verdi să lucreze acolo în baza unui contract avantajos pe termen de trei ani. Propunerea Operei i s-a părut ispititoare, dar clima Londrei nu-i pria de loc. Respira greu aerul acela îmbîcsit de fum, cărbune şi ceaţă; în plus era legat prin angajamentul de a scrie o operă pentru editură italiană, Lucea.
La înapoiere, Verdi s-a oprit pentru cîteva luni la Paris, unde se pregătea premiera operei *Ierusalim (Lombarzii* într-o nouă versiune). Trebuie să arătăm că, în noua variantă, adaptată la condiţiile scenei pariziene, opera a fost mai puţin reuşită. în acelaşi timp, Verdi chibzuia subiectul operei pe care urma s-o scrie în baza contractului cu editura Lucea. Alegînd libretul compozitorul ezita între următoarele subiecte: *Avola* — după un basm german de Grillparzer, *Medeea* — după un vechi libret al lui Romani şi *Corsarul* — după Byron. Verdi s-a fixat asupra acestuia din urmă (libretul a fost scris de Piave) şi după premiera operei *Ierusalim,*

care a avut loc la 26 noiembrie 1847, a continuat să lucreze la Paris la opera *Corsarul.* Aceasta este una dintre cele mai slabe opere ale lui Verdi. Compozitorul se răcise de mult faţă de acest subiect care-l atrăsese cîndva şi

scrisese *Corsarul* în grabă, fără entuziasm, deşi subiectul ultra-romantic al lui Byron ar fi putut să furnizeze un material bun pentru imaginaţia creatoare a lui Verdi. Printre momentele reuşite ale operei pot fi menţionate numai scena patetică din închisoare şi romanţa poetică a Medorei; în simplitatea elegantă a acestei melodii apropiate de cîntecele populare italiene, se şi văd trăsăturile lui Verdi din perioada 1850—1860, care s-au manifestat în *Rigoletto, Trubadurul şi Traviata.* Reprezentat la Triest, la 25 octombrie 1848, *Corsarul* n-a avut succes.
începînd cu reprezentarea *Ierusalimului,* Verdi a stabilit pe un şir de ani relaţii trainice cu teatrele de operă pariziene, deşi n-avea o părere măgulitoare despre opera din Paris: „cîn-tăreţi slabi, coruri mediocre şi o orchestră submediocră" (9 iunie 1847). După toate probabilităţile, aprecierile exagerat de aspre la adresa operei pariziene se datoresc nemulţumirii şi iritaţiei pe care le încerca Verdi, observînd rînduielile de acolo, în primul rînd puterea nelimitată a primadonelor răsfăţate. „închipuiţi-vă, îi scria Verdi contesei de Appiani, cu care întreţinea o corespondenţă amicală, în fiecare zi sînt vizitat de doi libretişti, de doi impresari şi de doi editori de muzică (aici ei umblă întotdeauna perechi, perechi) care mă anunţă că primadona încheie contractul şi consimte la tema libretului şi aşa mai departe. Credeţi-mă că aceasta e suficient ca să te ducă la nebunie" (22 august 1847).
Verdi a petrecut la Paris peste şase luni. A fost reţinut acolo nu numai de munca de la teatrul de operă, ci fără îndoială ca au contat şi anumite împrejurări de ordin personal. Verdi a găsit la Paris prieteni de-ai săi italieni; îl vizita pe Donizetti care era pe moarte; acolo a întîlnit-o pe Giuseppina Strepponi a cărei interpretare contribuise cîndva în mare măsură la succesul primelor opere verdiene. Superba ei voce îşi pierduse frumuseţea de altă dată; Strepponi părăsise scena şi dădea lecţii de canto. Contemporanii vorbesc despre Giuseppina Strepponi nu numai ca despre o actriţă remarcabilă, ci şi ca despre o femeie cu mult farmec personal. Ea nu făcea parte din categoria unor reprezen-tante atît de strălucite ale Parisului intelectual ca George Sand, prietena lui Chopin, sau contesa d'Agoult, însoţitoarea lui Liszt. Dar calităţile ei sufleteşti stîrneau admiraţia prietenilor .ei, printre care se număra şi Hector Berlioz.

Vechea prietenie dintre Verdi şi Giuseppina Strepponi a căpătat acum un caracter mai profund. Apropiindu-se de Giuseppina, Verdi aa găsit în ea o prietenă credincioasă şi înţelegătoare pe toată viaţa. Ea l-a înconjurat pe compozitor cu atenţie şi grijă si a ştiiut să creeze condiţiile de creaţie necesare lui.
La Paris îl mai atrăgea pe Verdi şi libertatea relativă pe care a simţit-o acolo, după atmosfera apăsătoare a regimului poliţist din Italia. Se simţea bine în atmosfera unui oraş în care putea „duce o viaţă liberă", pierdut în mulţimea însufleţită din cartierul Montmartre, din parcurile, de pe cheiurile şi din cafenelele Parisului, Verdi spunea că în Parisul cel plin de lume ducea o viaţă şii mai retrasă decît în patria lui. El urmărea cu viu interes desfăşurarea evenimentelor revoluţiei ce se apropia. „Dacă nimic important nu mă va chema în Italia, scrie Verdi în martie 1848, voi mai rămîne aici toată luna aprilie pentru a vedea adunarea naţională". Dar, evenimentele revoluţionare, care se precipitau în Italia, l-au determinat pe Verdi să-şi schimbe intenţia. La începutul lunii aprilie, el a plecat în grabă în patrie.
\

## VIII

## 1848—1849. „BĂTĂLIA DE LA LEGNANO

Giuseppe Mazzini, cu devotamentul lui neprecupeţit faţă de cauza revoluţiei, „cel mai curat, cel mai nobil specimen de revoluţionar burghez", după cum spune E. V. Târle, continua să conducă din locul îndepărtat unde fusese exilat, mişcarea revoluţionară din Italia. Valul de

răscoale şi comploturi care cuprinsese ţara în cel de-al patrulea deceniu şi la începutul deceniului următor din secolul XIX era în mare măsură un rezultat al activităţii mazziniştil'or. Dar Mazzini, după părerea căruia poporul era o „naţiune unită care lupta", făcea o gravă greşeală; el şi tovarăşii săi de luptă nu observau contradicţiile de clasă, nu ţineau seama de posibilităţile revoluţionare ale clasei muncitoare şi ale maselor ţărăneşti. „Dînd atenţie exclusiv formelor politice ale statului, scria K- Marx despre Mazzini şi partizanii lui, aceşti oameni n-au ştiut să privească organizarea socială ca bază pe care se sprijină suprastructura politică" '.

Cerînd reforme sociale, idealistul Mazzini pleca de la ideea abstractă a „dreptăţii". Din punctul de vedere al lui Mazzini, dezvoltarea istorică este determinată de „legile morale ale progresului", iar revoluţia este o „necesitate etică". Sprijinindu-se mai ales pe intelectualitatea italiană, pe burghezia mijlocie şi mică şi pe nobilimea liberală, Mazzini înfăptuia tactica răscoalelor şi comploturilor, adesea fără evidenţa necesară a condiţiilor. Tineretul înflăcărat continua să îngroaşe rîndurile *Tinerei Italii,* fără a da înapoi în faţa primejdiilor, jertfindu-şi în mod erioc viaţa. Dar în sînul burgheziei italiene începuseră să apară

[1] *K. Marx.* „Mazzini şi Napoleon". /<. *Marx* şi *F. Engels.* Opere, voi. XI, partea I, pag. 508, ed. rusă.

**102**

şi nemulţumiri. Mulţi considerau lozincile lui Mazzini drept exagerat de radicale, iar tactica lui, greşită.

Criza economică şi politică, ce cuprinsese Europa la mijlocul celui de-al cincilea deceniu al secolului trecut, n-a ocolit nici Italia, intensificînd stările de spirit revoluţionare în popor. Burghezia liberală, căutînd să abată masele populare de la lupta revoluţionară, se străduia să îndrumeze mişcarea spre făgaşul reformelor liberale. Din 1846, cînd, după moartea lui Grigore XVI, pe scaunul papal s-a urcat Mastai-Feretti, adoptîndu-şi numele de Pius IX, popularitatea ideii că Italia trebuie să se unească în jurul Romei a început să crească deosebit de mult. Pius şi-a început activitatea prin adoptarea unor serii de reforme liberale moderate: a dizolvat garda, alcătuită din mercenari elveţieni, pe care predecesorul său o ţinuse pentru înfrînarea poporului; i-a amnestiat pe cei vinovaţi de delicte politice. Prin aceste iniţiative liberale Pius IX şi-a cîştigat o popularitate atît de largă. încît numele lui a devenit steagul neo^uelfilor \ Reformele lui au fost primite „cu o furtunoasă jubilare", scrie E. V. Târle, încît Nikolai Pavlovici[2] s-a încruntat la Petersburg: pe scaunul papal se urcase un revoluţionar (aşa era considerat Pius IX. ... Duşmanii lui. Pius IX, cărora le era frică de „revoluţionarismul" său, nu l-au înţeles. Politica lui liberală nu era decît un procedeu tactic. Pius IX a fost un reacţionar dintre cei mai fanatici, ceea ce a ieşit la iveală nu mai tîrziu decît peste vreo doi ani, în timpul revoluţiei de la 1848, cînd puterea lui a fost ameninţată. El a dat un imens sprijin ideologic marii forţe reacţionare pe care o are biserica catolică"[3]. Dar, în 1846 şi 1847, Pius IX fusese cea mai populară figură din Italia. Din 1846 mişcarea revoluţionară din Italia începuse să se dezvolte pe calea revendicării unor reforme care, pe alocuri, se înfăptuiau

[1] Neoguelîii, în frunte cu filozoful Gioberti, făceau apel la unificarea Italiei sub autoritatea bisericii; după părerea lor, papa urma să devină conducătorul mişcării de eliberare. In fruntea unei alte mişcări — de asemenea ostilă idealurilor republicane ale mazziniştilor — .se afla ministrul sardinian contele de Cavour, care căuta să unifice Italia sub autoritatea Piemontului (Regatului Sardiniei). In jurul lui Cavour făcuse zid mai ales marea burghezie.

[2] Ţarul Nicolai I al Rusiei. — *N.T.*

[3] *E. V. Târle* „Italia după congresul de la Viena. Revoluţia de la 1848 din Italia" — Moscova, 1940, pag. 13.

**103**

anului 1848, a venit un nou avînt al revoluţiei. Mazzini şi Gari-baldi, care se aflau în fruntea mişcării, chemau poporul ia lupta împotriva asupritorilor austriei, cereau convocarea unei

adunări constituante italiene şi întemeierea unei republici.
Infrîngerea de.la Custozza a îndepărtat masele populare de Piemont. Drept răspuns la armistiţiu s-a produs o răscoală în Toscana, unde operau mazziniştii în frunte cu Guerrazzi şi cu însuşi Mazzini; Veneţia s-a proclamat republică independentă. „Războiul dintre monarhi s-a terminat; începe războiul poporului", scria d'Azeglio. Mişcarea revoluţionară a cuprins cu cea mai mare forţă statul papal, unde, în februarie 1849, a fost proclamată Republica Romană, iar puterea a fost încredinţată unui triumvirat din care făcea parte şi Mazzini. Cîteva zile mai tîrziu, s-a constituit la Florenţa Republica Toscană. Sub presiunea maz-ziniştilor, Carol-Albert a intrat din nou în război împotriva Austriei, dar, suferind o înfrîngere (23 martie), a abdicat îndată de la tron în favoarea fiului său, Victor-Emanuel. Acesta a fost începutul înfrîngerii revoluţiei, înfrîngere la care a contribuit reacţiunea instaurată în toată Europa. Pius IX a izbutit să joace atunci un rol important. Pentru a zdrobi Republica romană, el a cerut ajutor puterilor catolice.
Ludovic-Napolson, ales în decembrie 1848 preşedinte al Republicii Franceze, temîndu-se de o întărire excesivă a autorităţii Austriei în Italia, a trimis trupe în ajutorul papii.
La început, trupele lui Garibaldi, care luptau cu vitejie şi înverşunare, au izbutit să-l respingă pe inamic. Dar generalul francez Oudinot a primit apreciabile întăriri şi a înfrînt rezistenţa patrioţilor italieni, Pe cînd trupele franceze înaintau spre Roma, ele întîlneau pe tot drumul afişe cu articolul 5 din constituţia franceză, articolul care încredinţa că poporul francez nu va atenta niciodată la libertatea altui popor. Dar, deşi Ludovic-Napoleon se mai intitula preşedinte, de fapt, Republica Franceză nu mai exista. Eroica rezistenţă a garibaldienilor a fost distrusă. Garibaldi a fost arestat şi expulzat din Italia. Pius, repus în drepturile sale, s-a înapoiat la Roma. Reacţiunea a triumfat în întreaga Italie. Cel mai mult a rezistat Veneţia, totuşi pînă la sfîrşitul lui august, a fost şi ea ocupată de trupele austriece.
*
Verdi a sosit în Italia la începutul lui aprilie 1848, dar în mai s-a înapoiat la Paris, unde a consacrat toată vara compunerii unei noi opere patriotice, *Bătălia de la Legnano.* In august, Verdi

împreună cu alte personalităţi italiene ilustre, care se aflau atunci la Paris, a apelat la guvernul francez să-i acorde Italiei ajutor împotriva Austriei. Verdi nu credea însă în posibilitatea unui ajutor din partea guvernului Franţei. „Aceia dintre ei care nu sînt împotriva noastră sînt indiferenţi fără de noi", îi scria el Clarinei de Maffei. Verdi pe lîngă că nu crede într-un ajutor din partea Franţei, apreciază după merit şi politica de trădare a guvernanţilor italieni. Speranţele lui se îndreaptă numai spre forţele revoluţionare ale ţării: „Nu, nu, nu! Nu sper nici în Franţa, nici în Anglia. Dacă sper în cineva, ştiţi în cine? In Austria. Sper în tulburările interne din Austria. Acolo se poate produce ceva serios, şi dacă profităm de ocazie şi cutezăm să pornim un război, unul pe care trebuie să cutezăm a-l porni, un război al răscoalelor, Italia poate deveni liberă. Dar să ne ferească Dumnezeau să ne bizuim pe regii noştri sau pe alte popoare!" (24 august 1848). Aceste cuvinte ar fi putut să-i aparţină lui Mazzini, pentru că seamănă atît de mult cu o cunoscută opinie a acestuia, datînd din aceeaşi perioadă: „Acela care se va lăsa din nou pradă iluziilor dinastice, va dovedi că n-are nici minte, nici inimă, nici adevărată dragoste pentru Italia, nici o speranţă cît de mică în viitor" '.
Asemănarea dintre aceste gînduri nu este întîmplătoare. Verdi, care se întîlnise cu Mazzini în 1847 la Londra, întreţinea contactul cu el şi era, fără îndoială, fermecat de personalitatea conducătorului revoluţiei italiene. La rîndul său, Mazzini aprecia mult forţa revoluţionară şi mobilizatoare a muzicii lui Verdi. „Ceea ce eu şi Garibaldi facem în politică, ceea ce prietenul nostru comun A. Manzoni face în poezie, Dv. o faceţi în muzică, îi scria el lui Verdi în 1848. Astăzi mai mult decît oricînd Italia are nevoie de muzica Dv." '. Din însărcinarea lui Mazzini,

Verdi a compus imnul revoluţionar *Sucna la tromba (Răsună goarna)* pe cuvintele poetului-revoluţionar italian Goffredo Mameli. Verdi i-a trimis lui Mazzini imnul în octombrie, cînd mişcarea revoluţionară din Italia era în creştere. „Vă trimit imnul, îi scria el. Am căutat pe cît mi-a fost posibil să fiu îndeobşte accesibil şi de înţeles". După părerea lui Verdi, cuvintele imnului trebuia puţin schimbate în concordanţă cu muzica. Dacă muzica ar fi

[1] „Istoria secolului XIX" sub redacţia lui Lavisse şi Rambaud, op. cit., voi. 5, pag. 63.
[2] *G. Tigranov.* Othello de Verdi. „Studii asupra istoriei si teoriei muzicii", voi. II, 1940, pag. 157.



fost scrisă pe un text neschimbat, ea ar fi fost „mai complicată, adică mai puţin populară, şi noi nu ne-am mai fi atins scopul", îi explica Verdi lui Mazzini. „Fie ca acest imn să răsune prin muzica tunurilor, de îndată ce acestea vor începe să bubuie în văile Lombardiei", îsi încheie Verdi scrisoarea (18 octombrie 1848).

In directă legătură cu evenimentele din 1848 a fost scrisă *Bătălia de la Legnano,* una dintre cele mai frumoase opere create de Verdi în perioada anilor 1840—1850. Verdi termina *Bătălia* toamna, pe cînd în Italia se dezvoltau vijelios evenimentele revoluţionare, încununate de o victoria de scurtă durată a revoluţiei. Subiectul operei, care era în ton cu eroica realitate, l-a pasionat pe Verdi prin faptul că era apropiat de gîndurile şi sentimentele patriotice care-i însufleţau pe italieni.

Baza istorică a subiectului este lupta lombarzilor împotriva împăratului Frederic Barbarossa al Germaniei, care a invadat în repetate rînduri Italia. In bătălia de la Legnano, trupele oraşelor unite din Lombardia au reputat o victorie asupra armatei lui . Barbarossa; această victorie a constituit începutul luotei lombarzilor pentru unire.

Cea de-a doua linie a subiectului este drama personală a lui Arrigo, a Lidei şi a lui Rolando. Crezînd că logodnicul ei, Arrigo, este mort, Lida s-a căsătorit cu prietenul lui, Rolando. Conflictul personal —• suferinţele Lidei şi ale lui Arrigo care se iubesc; indignarea lui Rolando, care îşi acuză pe nedrept soţia de infidelitate — se rezolvă prin moartea eroică a lui Arrigo, răpus în lupta pentru patrie.

Cammarano a scris un libret excelent, cu un subiect clar, cu o temă socială care se împleteşte în chip izbutit cu cea personală, variat, cu situaţii bine închegate. In timp ce lucra la operă, Verdi acorda un ajutor activ libretului său, planificînd materialul şi dînd o deosebită atenţie dezvoltării celor mai importante momente dramatice. In scrisorile către Cammarano, Verdi expune în amănunţime planul scenei finale a morţii lui Arrigo. „La început, în faţa bisericii Sant'Ambrogio, aş vrea să combin două sau trei melodii diferite; aş vrea ca în text clerul şi poporul să aibă un metru poetic, iar cîntecul Lidei să fie în alt metru [...] Să ţineţi seamă de faptul că această situaţie are o importanţă imensă" (24 septembrie 1848). „Deoarece mi se pare că partea eroinei este inferioară prin importanţa ei celorlalte două, aş vrea ca după corul funebru să adăugaţi un recitativ
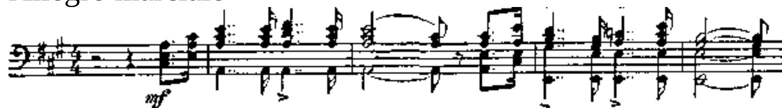


: mare şi impresionant, prin care ea să-şi exprime dragostea şi
deznădejdea la vederea lui Arrigo care moare [...] După un •- recitativ superb să apară soţul şi aici să fie un mic şi înduioşător . duet" (23 noiembrie 1848).' * Verdi mai acorda o mare atenţie şi scenei dramatice dintre
Arrigo şi Rolando care-l acuză pe cel dintîi (sfîrşitul actului II).
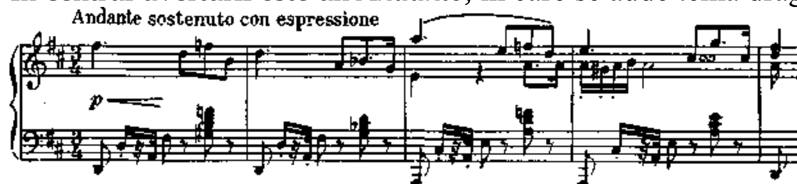
*Bătălia de la Legnano* este scrisă cu multă sinceritate, căl-
i dură şi cu o mare putere de convingere. Aceasta este ultima dintre
*':* operele istorico-eroice ale lui Verdi din perioada 1840—1850.
Chemarea la răscoala revoluţionară nu răsunase încă atît de făţiş .; în nici una din operele lui Verdi. Prin caracterul dramaturgiei i ei, *Bătălia de la Legnano* se apropie de opere ca *Lombarzii, \ Attila* şi, în parte *Emani.* Totodată *Bătălia de la Lagnano* este j mai matură —

din punct de vedere muzical — decît lucrările 1 anterioare; ritmica este mai liberă, iar melodiile, mai bogate şi I. mai largi. *Bătălia de la Legnano* are şi excelente episoade or-*'l* chestrale. In primul rînd, este vorba de impunătoarea uvertură, | una dintre cele mai frumoase uverturi scrise de Verdi pentru
operele sale. Ea se bazează pe dezvoltarea temei în ritm de
marş a unui cor patriotic:

Allegro marclale



In centrul uverturii este un *Andante,* în care se aude tema dragostei dintre Arrigo şi Lida:




In *Bătălia de la Legnano* este foarte important nslul scenelor de masă: coruri splendide, dinamice şi pline de bărbăţie, în această privinţă se remarcă în deosebi actul I cu corul triumfal *Viua Italia* (Trăiască Italia). Tema acestui cor apare de mai multe ori în operă, fiind folosită ca temă de bază şi



în uvertură. Cu totul altfel este corul cu caracter prudent şi conspirativ din scena senatului din Como (actul II), unde Arrigo şi Rolando vin să facă apel la unire împotriva lui Bar-barossa. Produc o impresie puternică unisonurile măreţe şi sumbre ale jurămîntului pe care-l fac în cor cavalerii adunaţi în subterana catedralei din Milano pentru consacrarea lui Arrigo în ceata „cavalerilor morţi" (actul **III)**[1].

Andante sostenuto

*sottovoce*_______ ______ __^__.

*Fea oue • ste___ den - se___ te - ne*

*bre, fra ii mu ■ toor-ror di que - sti con- seta ■ vel - la*

Romantismul sever al acestei scene seamănă cu celebra scenă a conjuraţiei din *Emani.*

Este minunată, aut prin calităţile muzicale, cît şi prin dramaturgia ei, scena de la începutul finalului, căreia Verdi îi atribuia o însemnătate atît de mare: corul poporului aflat în piaţă şi cîntările ce se aud din biserică, contrastează cu melodia plină de durere a Lidei. In îmbinarea acestor imagini contras-

[1] „In această întunecime adîncă, în muţenia sinistră a mormintelor".

tante şi în toată devzoltarea ulterioară a finalului, Verdi a dat dovadă de o mare măiestrie dramatică şi muzicală.
Trebuie să recunoaştem că în *Bătălia de la Legnano,* ca şi în majoritatea celorlalte opere din anii 1840—1850, Verdi nu adînceşte caracterele. Atenţia lui se concentrează asupra zugrăvirii situaţilor dramatice. In acest scop în operă sînt folosite şi leitmotive; sînt aceleaşi motive-reminiscenţe ca şi în *Emani.* Cînd în (actul I) Lida este cuprinsă de presimţiri sinistre, în orchestră se aud ecourile unui marş funebru; ele răsună şi în finalul operei, in momentul apariţiei iui Arrigo care moare. Tema *Viva Italia* se aude în orchestră (actul II), cînd solii milanezi intră în sala senatului.
într-un articol consacrat acestei opere, relevînd calităţile ei dramatice, A. A. Alşvang spune: *„Bătălia de la Legnano* reprezintă o dramă muzica iă eroică de o mare forţă emoţională. Spunem dramă, pentru că principiile artistice după care sînt construite acţiunea şi muzica apar, incontestabil scenice, spre deosebire de operele lui Bellini şi ale lui Doni-zetti care predominau pe scenele italiene de pe vremea aceea şi reprezentau în majoritatea lor o serie de arii şi ansambluri slab legate prin planul unui subiect convenţional [...]
Ca şi multe alte opere ale lui Verdi, *Bătălia de la Legnano* are proporţii ample, şi bine calculate, îmbinate cu căldura unor sentimente puternice şi cu folosirea pe scară largă a genurilor muzicale de masă. Pentru Italia acelor vremi, printre aceste genuri trebuie trecută şi categoria ariilor, romanţelor şi ansamblurilor, prin esenţa lor extrem de apropiate de motivele populare italiene" '.
In aceste rînduri se face o caracterizare nu numai a *Bătăliei de la Legnano,* ci de fapt a majorităţii operelor de tinereţe
ale lui Verdi.
Desigur că, asemenea celorlalte opere de tinereţe ale acestui compozitor, *Bătălia de la Legnano* nu este scutită de multe trăsături convenţionale perimate ale operei italiene. Acţiunea se bazează nu atît pe desfăşurarea psihologică a dramei, cît pe confrutarea de efect a unor situaţii frapante, adesea ' melodramatice. Ariile nu sînt individualizate şi nu contribuie în suficientă măsură la dezvăluirea caracterelor personajelor;
[1] *A. Alşvang.* „O operă uitată a lui Verdi". „Sovetskaiâ muzîka", 1946, No. 5—6, pag. 68 şi 73.
**111**
în ele sînt multe ornamente de *bel canto,* care nu rezultă întotdeauna din conţinutul tipurilor respective.
Totuşi, melodica acestei opere, anticipează în multe privinţe operele de maturitate ale lui Verdi. In durerea pasionată a Lidei (duetul cu Arrigo din actul I) se aud intonaţiile Gildei (partea ei din cvartetul final din *Rigoletto).* Exclamaţiile de durere ale Lidei din final, amintesc tema dragostei Violettei. Aria lui Barbarossa (actul II) are trăsături comune cu partea lui Rudolf (cvintetul din final al actului I din *Luisa Miller).* De altfel, în exemplele date, vedem nu atît o asemănare directă, cît folosirea în situaţii asemănătoare, a unor elemente structurale, ritmice şi intonaţionale de acelaşi tip. De pildă, atît în aria răzbunării lui Barbarossa, cît şi în ameninţarea lui Rudolf de a da în vileag secretul tatălui său, trăsăturile comune sînt: acompaniamentul ostinat la bas, sonoritatea atenuată, cromatismul. Chiar şi în primele opere de tinereţe ale lui Verdi, episoadele eroice se caracterizau printr-o ritmică de marş. Verdi leagă adesea de ritmul unui marş funebru presimţirile sinistre, ideea destinului, blestemul apăsător *(Emani, Macbeth, Bătălia de la Legnano),* Din aceste asocieri ale imaginilor muzicale de un anumit tip cu unele sau altele dintre stările sufleteşti sau situaţiile dramatice, s-au cristalizat, după cum am. arătat, şi tipurile de leitmotive pe care Verdi le folosea în operele sale.
Cu *Bătălia de la Legnano* se încheie ciclul de opere eroice scrise în perioada de tinereţe a lui Verdi. După cum remarcă pe bună dreptate în articolul citat, A. A. Alşvang, cele mai

frumoase dintre aceste opere se caracterizează printr-o acţiune impetuoasă, dialoguri şi recitative laconice, o idee unitară şi un înalt temperament artistic", „un simţămînt fierbinte al vieţii şi al frumuseţii"[x].
După ce a terminat *Bătălia de la Legnano,* Verdi a plecat la Roma pentru a conduce reprezentarea operei. Premiera a avut loc la 27 ianuarie 1849[2] la teatrul *Argentina,* cu două
[1] *A. Alşvang.* „O operă uitată a lui Verdi", pag. 68 şi 69.
[2] După reintronarea reacţiunii. *Bătălia de la Legnano* a fost interzisă. Dintr-o scrisoare a lui Verdi către Giovanni Ricordi, se ştie că, încă din 1850, probabil sub presiunea cenzurii, opera a primit alt titlu: *„Asediul Har-lemului (Assido di Harlem).* In noua versiune a operei, acţiunea a fost strămutată dincolo de hotarele Italiei, în Olanda, iar Barbarossa a fost transformat în ducele de Alba. Dar, cu toate schimbările introduse, opera n-a mai fost reluată decît în 1861, adică la doi.ani de la anexarea regiunii Lombardo-Veneţiene la Piemont.

săptămîni înainte de proclamarea republicii în Roma, din care papa — speriat de revoluţia ce se apropia — fugise a doua oară. In teatrul pavoazat cu drapele naţionale, italienii au primit cu entuziasm această nouă creaţie patriotică a lui Verdi.
Nici una din operele lui n-a fost reprezentată în atmosfera unor speranţe atît de luminoase şi a unei asemenea jubilări. Se putea crede oare că nu vor trece nici sase luni şi în Roma inundată de sînge va reînvia inchiziţia, iar papa va deveni un stăpîn absolut? Pius IX a revenit la Roma, dar a pierdut pentru totdeauna încrederea poporului: „Care a fost cauza adevărată şi principală a tuturor nenorocirilor de mai tîrziu? scria Orsini. Curtea romană! Ea amintise italienilor de trecuta lor glorie, de vechiile lor tradiţii eroice. Ea promisese că va da reforme şi libertate, dar, pînă la urmă, a chemat soldaţi de diferite naţii să ne inunde pămîntul, să ne distrugă oraşele, să ne împuşte tineretul cel mai bun şi cel mai nobil şi să săvîrşească cruzimi pe care Italia nu le mai văzuse de pe timpul invaziei lui Carol VIII'".
„Vă daţi seama ce gînduri apăsătoare provoacă în minte catastrofa de la Roma [...] Dreptatea? Ce înseamnă ea în faţa baionetelor?!" — îi scria Verdi prietenului său roman Luccardi la 14 iulie 1849, adică la 12 zile după ocuparea Romei de către trupele franceze. O adîncă amărăciune se desprinde şi din cuvintele scrisorii pe care i-a adresat-o lui Carcano un an mai tîrziu, după ce reacţiunea se intronase în mod trainic. „Nu putem uita trecutul. Dar viitorul? Ce ne aduce el?" (17 iunie 1850).
[1] *F. Orsini.* „Amintiri", op. cit., pag. 99—100.


## IX

## „LUISA MILLER". MUZICA POPULARA

încă în timp ce lucra la *Bătălia de la Legnano,* Verdi scria într-una din scrisorile adresate lui Cammarano: „îmi trebuie o dramă scurtă, interesantă, cu o acţiune care să se desfăşoare repede şi plină de pasiuni; o astfel de dramă mi-ar fi mai uşor s-o pun pe muzică" (24 septembrie 1848). Cammarano i-a propus lui Verdi subiectul piesei *Intrigă şi iubire* de Schiller. Verdi se mai gîndise şi înainte la tema acestei tragedii sociale „mic burgheze". El a acceptat propunerea lui Cammarano şi, înapoiat la Paris după premiera *Bătăliei de la Legnano,* s-a apucat să compună această a treia operă a sa inspirată din Schiller, operă care a fost intitulată *Luisa Miller.*
Conţinutul — în linii generale — atît al dramei lui Schiller, cît şi al operei lui Verdi, — îl constituie suferinţele şi moartea Luisei şi a lui Rudolf (Ferdinand în piesa lui Schiller), care îşi apără dreptul la fericire, dar pe care-i desparte bariera de netrecut dintre situaţiile lor sociale. Dar desigur că, nici în ceea ce priveşte bogăţia de idei, nici în ceea ce priveşte calităţile artistice, libretul lui Cammarano nu este la înălţimea izvorului prim. Prelucrat de Cammarano, subiectul lui Schiller a căpătat caracterul unei drame amoroase romantice destul de comune. In libretul lui Cammarano, problemele sociale ale piesei lui Schiller sînt atenuate. Aceasta

este de înţeles, pentru că în atmosfera reacţiunii care se intronase în Italia în 1849, după înfrîngerea revoluţiei, nu se putea spera că cenzura va admite un libret în care să fie demascate fărădelegile potentaţilor zilei. Cammarano a eliminat din subiect tot aspectul denunţător al dramei: din operă lipseşte desfrînatul despot, ducele (la Schiller, deşi rămîne în afara scenei, el joacă un
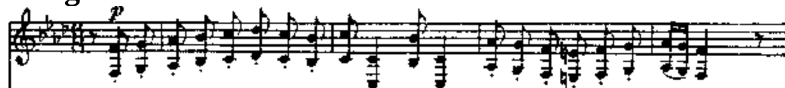
114

rol important în dramă); în operă nu există zguduitoarea scenă cu valetul care povesteşte cum ducele vinde recruţi în Anglia; în ea nu există nici tablourile care denunţă luxul vieţii de la curte. Caracterele personajelor negative, zugrăvite cu o mare forţă de Schiller, în libret şi-au pierdut ascuţimea. Caracterul pregnant şi specific al pasionatei lady Milf'ord, zbuciumată, sedusă de duce, devenită rivală a Luisei, a fost înlocuit de Cammarano cu tipul destul de incolor al unei cuviincioase doamne de societate; aceasta este tînăra văduvă Federica, vară cu Rudolf, căruia tatăl său îi porunceşte s-o ia în căsătorie. Şi-a pierdut trăsăturile caracteristice şi tatăl lui Rudolf, preşedintele Walter, un asupritor cinic şi crud. In opoziţie flagrantă cu drama lui Schiller, firea nobilă a tatălui Luisei, bătrînul muzicant Miller, la Cammarano capătă un aer de sentimentalism melodramatic. Dintre personajele negative, cel mai mult se apropie de tipurile schilleriene părtaşul la crimele lui Walter, secretarul său, răutăciosul şi şiretul Wurm, care prin intrigi josnice pretinde mîna Luisei.
In corespondenţa însufleţită cu Cammarano în legătură cu libretul *Luisei Miller,* compozitorul acorda o mare atenţie acestui personaj. Verdi voia ca în caracterul lui Wurm să fie prezente trăsături comice, care urmau să întărească îngrozitoarea impresie produsă de scena lui cu Luisa din actul II (Wurm o sileşte pe nenorocita fată să-i adreseze o scrisoare de dragoste, care urmează să-i servească lui Rudolf drept o dovadă a trădării ei; numai printr-un astfel de sacrificiu Luisa poate atenua mînia preşedintelui care a poruncit întemniţarea tatălui ei). Aici nu mai apare pe primul plan grija pentru situaţii dramatice de efect (cum se întîmplase în majoritatea operelor din anii 1840—1850); Verdi îşi propune o sarcină nouă: să creeze un caracter de om viu; să creeze o situaţie verosimilă, o situaţie care se poate întîmpla în viaţă, îmbinînd după exemplul lui Sheakespeare, tragicul cu comicul. Poate că aici compozitorul n-a izbutit încă s-o facă aşa cum ar fi vrut.
In întruchiparea muzicală a lui Wurm se mai văd destule procedee standard din arsenalul de caracterizări ale mişeilor făcute de obicei în opere, totuşi, de zugrăvirea acestui îndepărtat predecesor al lui Jago, sînt legate multe pagini vii din *Luisa Miller.*
In această operă Verdi şi-a pus pentru prima oară problema de a crea caractere, de a reda sentimentele oamenilor
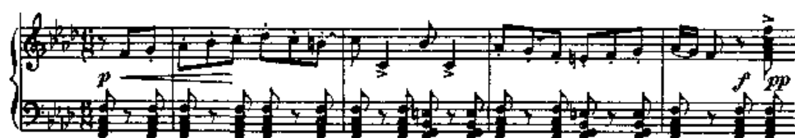
115

de rînd. Acesta este elementul principal care desparte *Litisa Mii Ier* de operele eroice din anii 1840—1850 şi ne dă temei s-o încadrăm în începutul celei de-a doua perioade a creaţiei lui Verdi.
Abordînd un gen nou, psihologic şi intim, Verdi caută şi noi mijloace de expresie muzicală. In *Luisa Miller* se văd mult mai clar trăsăturile care se schiţaseră în operele lui Verdi dintre anii 1840—1860. Descriind oameni de rînd, compozitorul recurge mult mai des decît înainte la intonaţiile şi ritmica din viaţa de toate zilele. Fede-rica este caracterizată prin ritmica unui vechi menuet. In corul ţăranilor' care, împărtăşind durerea Luisei, au venit să-i povestească despre arestarea tatălui ei (actul II), se aud ecourile cînteceior populare italiene, cu deplasările lor ritmice caracteristice:

**Allegro moderato**
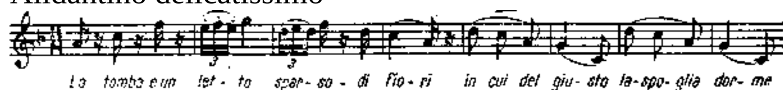


*Al vil- lag-gio dsl cam-pl tor-nan-do de/ -la rac tis pe/ ri-pi-do cal-le*



Aria Luisei care speră să scape prin moarte de suferinţele ei (scena finală din ultimul act)[2] este o melodie visătoaie şi luminoasă al cărei ritm de vals este înrudit cu cîntecelc populare italiene:

Aiidantino delicatissimo




Această melodie uşoară şi. elegantă, nouă pentru Verdi, este prototipul ariei despărţirii Violettei de viaţă şi o îndepărtată predecesoare a melodiei pe care o cîntă Aida în pragul morţii.

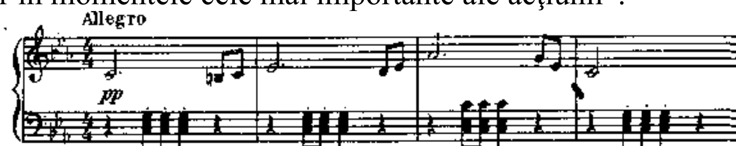
1 „Afară din sat, lîngă cîmp, pe o cărare repede de munte".
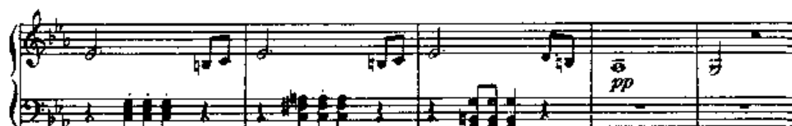
2 „AAormîntul e un pat acoperit de flori".

116

Simplitatea melodiilor din viaţa de toate zilele în *Luisa Miller* imprimă cantilenei o mare uşurinţă; ritmica este mai mobilă si mai variată decît în celelalte opere verdiene din anii 1840—1850.

Prin toată opera trece leitnrotivul Luisei. Această temă principală cu ritmica ei avîntată şi cu intonaţiile ei pline de durere exprimă năzuinţa eroinei spre fericire, evocă suferinţa ei. De-a lungul operei această temă îşi schimbă mereu aspectul; adesea nu se aud decît unele intonaţii îndepărtate sau conturul ei ritmic. Tema Luisei, variantele ei şi fragmente din această temă, apar în momentele cele mai importante ale acţiunii ':






Uvertura în formă de *allegro* de sonată, dezvoltată şi instrumentată cu măiestrie, se bazează numai pe această temă.

In *Luisa Miller* nu există alte leitmo'tive în înţelesul exact al acestui cuvînt. Există însă, ca şi în operele de tinereţe ale lui Verdi, caracterizări muzicale care n-au pregnanţă de leit-motiv, dar care sînt legate de anumite personaje. Wurm este caracterizat printr-o ritmică aspră, înţepătoare, iar Federica printr-o ritmică de dans.

In comparaţie cu operele de tinereţe, în *Luisa Miller* creşte expresivitatea caracteristică a scenelor de ansamblu. în primul rînd, în ansambluri, în relaţiile dintre personaje se dezvăluie caracterele lor. Fără să destrame unitatea muzicală, Verdi caută să scoată în evidenţă fiecare voce, să dea fiecărui personaj un aspect muzical individual. Deosebit de caracteristică este scena finală a actului I cu cvintetul conclusiv.

1 Observaţii interesante cu privire la dezvoltarea tematică din operele *Luisa Miller şiTraviata* există în suscitată disertaţie a lui L. L. AUtgaziner.

117

Este expresivă zugrăvirea caracterelor în duetul Luisa— Wurm (actul II), în care intonaţiile groteşti, aspre, răutăcioase ale lui Wurm, contrastează cu cantilena înduioşătoare a Luisei.

Verdi realizează o puternică expresie dramatică şi în finalul operei, în scena morţii Luisei şi a lui Rudolf: deznădăjduit din cauza presupusei infidelităţi a iubitei sale, Rudolf îi dă o băutură

otrăvită din care apoi bea şi el.
_ Nici la premieră, (Neapole, 8 decembrie 1849), nici mai tîrziu *Luisa Miller* n-a avut un succes atît de răsunător ca operele eroice ale lui Verdi din deceniul al cincilea al secolului trecut. De altfel, critica i-a făcut o apreciere pozitivă; au fost relevate trăsăturile noi din creaţia lui Verdi, părăsirea grandiosului exagerat şi apropierea de zugrăvirea realistă a caracterelor^
Publicul italian a îndrăgit opera. Acest lucru poate fi apreciat după o scrisoare adresată de poetul şi compozitorul Arrigo Boito unuia din prietenii săi francezi, cu mulţi ani după apariţia *Luisei Miller.* Boito mărturiseşte că n-a putut să audă niciodată cu nepăsare melodia tenorului *Quando la sera* (aria lui Rudolf din actul II): „Ah, dacă aţi şti ce răsunet, ce entuziasm deşteaptă această cantilenă divină în sufletul italianului, mai ales aceluia care a cîntat-o în prima tinereţe! Dacă aţi şti!"[1].
După premiera *Luisei Miller,* lai începutul anului 1850, Verdi s-a mutat împreună cu Giuseppina Strepponi la Bussefo. Anul acela a trecut sub semnul căutării intense a unei tematici noi, despre care vorbeşte corespondenţa dintre compozitor şi Cammarano. Intr-una-din scrisorile sale, Verdi îl roagă pe libretist să găsească şi să mediteze la un libret de operă pentru drama spaniolă a lui Antonio Garcia Gutierrez, „minunată, bogată în idei şi situaţii puternice" (Verdi se referă fa *Trubadurul).* „îmi trebuie acolo două roluri de femeie, scrie Verdi. Primul rol e al unei ţigănci, o femeie cu un caracter neobişnuit (spaţierea îmi aparţine. — L.S.) ... Vreau să întitulez opera cu numele ei" ( 2 ianuarie 1850). Verdi se mai gîndeşte de asemenea la o operă inspirată din drama *Kean* de Dumas-tatăl. El revine la gîndul de a utiliza *Regele Lear* de Shakespeare. Intr-o scrisoare către Cammarano, el expune planul detaliat al libretului *Regelui Lear.* „Subiectul lui *Lear* este atît de zguduitor, atît de complex, încît s-ar părea că nu este cu putinţă să faci o operă din el. Dar, după ce

[1] *F. Toije.* „Verdi" op. cit., pag'. 65.



l-am analizat cu. atenţie, cred că dificultăţile, oricît de mari ar fi ele, nu sînt de neînvins". Verdi vrea ca libretul lui *Lear* să fie de un tip neobişnuit. „Trebuie scris într-un gen cu totul nou", „fără să te gîndeşti la convenţional" (28 februarie 1850). Dar, cu toată marea atracţie spre acest subiect, Verdi a renunţat curînd la el. Compozitorul a respins şi propunerea lui Giulio Carcano, care voise să scrie pentru el un libret după *Hamlet* de Shakespeare. *„Hamlet* e un subiect serios, mare ..., scrie Verdi. *Lear* e greu, dar *Hamlet* e si mai complicat (17 iunie 1850).
Opera la care a lucrat Verdi în 1850, *Stiffelio,* nu este o reuşită a compozitorului. Libretul a fost întocmit de Piave după o piesă franţuzească uitată, scrisă de Souvestre şi Bourgeois. *Stiffelio* este o operă fără situaţii scenice pregnante. La baza ei se află o dramă psihologică încadrată într-un subiect destul de naiv: un soţ înşelat, pastor german, după o serie de conflicte sufleteşti, ajunge la hotărîrea să-şi ierte soţia care se căieşte de fapta ei. Ce l-a putut atrage pe Verdi în acest subiect? Probabil că, în primul rînd, căutarea de noi caractere neobişnuite pentru operă, atenţia faţă de psihologia personajelor, faţă de lumea lor sufletească, fenomene care se intensificaseră vădit încă în *Luisa Miller.*
Premiera lui *Stiffelio* (Triest, 16 noiembrie 1850) nu s-a bucurat de un succes deosebit. Vina o poartă în mare măsură libretul slab şi mutilat de cenzură, care în mod fatal a avut repercusiuni asupra calităţii muzicii. Deşi presa a remarcat pe bună dreptate bogăţia unor melodii excelente şi orchestraţia expresivă, care apropie *Stiffelio* de *Luisa Miller,* calităţile muzicale ale operei n-au putut învinge lipsurile ei de ordin dramaturgie. *Stiffelio* nu s-a menţinut pe afiş. Şapte ani mai tîrziu, Verdi a prelucrat în mod radical opera, utilizînd o parte din muzica din *Stiffelio* pentru un libret nou, *Aroldo* pe un subiect luat din evul mediu. Vom reveni ceva mai tîrziu la această operă.

*****

Vorbind despre creaţia lui Verdi în domeniul operei, mai ales despre operele lui din perioada

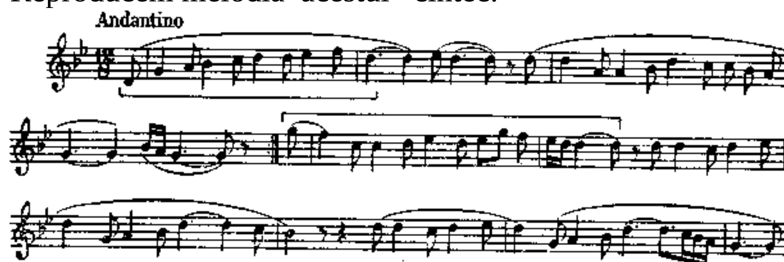
1850—1860, trebuie să spunem cîteva cuvinte despre cîntecul popular italian si despre legăturile lui cu ©pera italiană.
119
O străveche legătură organică între cîntecul popular şi creaţia compozitorilor a existat în Italia încă dinainte de apariţia operei. Polifonia vocală din secolele XV şi XVI este bogată în ariete şi melodii populare. O dată cu dezvoltarea muzicii omofone şi cu înflorirea operei şi a artei vocale, această legătură a crescut. Cîntecul popular italian, după cum relevă cercetătorul muzical francez J. Tiersot, a influenţat întotdeauna dezvoltarea artei muzicale naţionale: „Carissimi, Cavalli, Scar-latti, Pergolese, Paisiello, Rossini, Bellini, Verdi şi unii compozitori contemporani găseau şi reproduceau adesea intonaţiile lui afirmînd în ţara lor, care se obişnuieşte a fi considerată patria muzicii, legătura permanentă dintre arta poporului şi arta maeştrilor italieni" '. La rîndul său în cursul secolelor XVII şi XVIII, cîntecul popular italian a căpătat trăsături noi: sub influenţa operei se creau cîntece populare depărtate de vechile tradiţii.
Talentul muzical extraordinar al poporului şi-a pus pecetea pe dezvoltarea muzicii populare italiene. Stendhal spunea că „50 de lazzaroni au mai multă dragoste autentică pentru muzică decît tot pulbicul parizian care se entuziasmează dumineca la Conservatorul din strada Bergere"[2]. Muzicalitatea excepţională a italienilor provoca mereu uimirea călătorilor străni. încă în secolul XVIII, Burney, în timpul călătoriei sale prin Italia, a admirat interpretarea instrumentală şi vocală a muzicanţilor 'ambulanţi italieni. „La Veneţia, imediat după sosirea mea, am întîlnit o ceată de muzicanţi ambulanţi: două viori, un violoncel şi un cîntăreţ ... Avea o voce atît de splendidă, încît în oricare altă ţară europeană ar fi atras asupra sa atenţia şi ar fi stîrnit aplauze meritate. Viorile executau cu mare precizie multe pasaje dintre cele mai grele, iar partea de bas era susţinută cu o puritate desăvîrşită. Cu toate acestea, nu li se dădea o atenţie mai mare decît aceea care se dă la noi în Anglia vînzătorilor de cărbuni sau de stridii"[3].
[1] /. *Tiersot.* „La chanson pbpulaire". Italie. Hncyclopedie -de la muzi-quc (fond A. Lavignac), 2-me pârtie, voi. 5, Paris, 1930, pag. 2903.
[2] *Stendhal* „Călătoria mea din 1811 prin Italia" Opere. Moscova—Leningrad, voi. XV, 1949, pag. 538.
[3] M. V. Ivanov-Boretki. „A\ateriale si documente asupra istoriei muzicii", voi. II. Secolul XVII, op.'cit., pag. 242.'
120
Despre excelenta interpretare a ansamblurilor de cerşetori italieni (viori şi chitare) au scris şi călători ruşi clin secolul XIX.
Receptivitatea muzicală acută şi înaltul talent de interpretare al italienilor sînt relevate de Mippolyte Taine (la aproximativ 100 de ani de la călătoria lui Burney în Italia). La teatrul *Sari Carlo* din Neapole se cînta *Trubadurul* de Verdi; Hippolyte Taine, care se afla în sală, dă o descriere pitorească a auditoriului operei italiene: „La cea mai mică notă dubioasă se aud fluierături, chiţăit, cîntat de cocoş, tot felul de zgomote; pe urmă o clipă mai tîrziu, dacă sfîrşitul ariei s-a desfăşurat în condiţii bune, răsună aplauze asurzitoare. Cîţiva inşi de la parter fredonau, cu vocea pe jumătate, arii şi chiar partide orchestrale, şi o făceau foarte corect. Lîngă uşi acelaşi lucru îl făcea poporul de jos [...] Aceşti oameni sînt într-adevăr muzicanţi. Ei înţeleg toate nuanţele, redarea corectă şi greşeala în muzică, astfel cum înţelegem noi la Paris subtilităţile umorului şi ale glumelor" L
După cum cititorul a aflat din suscitată povestire a lui V. V. Stasov, păturile largi ale poporului italian alcătuiau nu numai o bună parte a auditorilor din teatrele de operă, ci luau mereu parte şi la interpretarea operelor. Din rîndurile sărăcimii oraşelor se recrutau corurile pentru trupele de operă care soseau în oraşele respective, trupe ai căror impresari n-aveau posibilitatea să întreţină corişti permanenţi. Tn felul acesta, orice locuitor din oraşul respectiv, avînd voce şi ureche bună, putea să ia parte la interpretarea unei opere.

Despre aceasta scrie şi Hippolyte Taine. După spusele lui, de regulă, pentru corişti şi coriste „ocupaţiile lor în teatru ... nu reprezintă decît un venit suplimentar, ei trăind din altceva. Un muncitor zidar, de pildă, se transformă seara în muşchetar sau în druid şi vine la repetiţie cu pantalonii săi de lucru, cu pete albe pe genunchi"[2].
Se înţelege că un atît de mare talent muzical al poporului, asemenea contopire — în operă — a ascultătorilor cu interpreţii a trebuit să contribuie la răspîndirea în mase a artei operei, care a influenţat şi aspectul muzicii populare, ştergînd adesea deosebirile dintre muzica compozitorilor şi cîntecul popu-

[1] *H. Taine.* „O călătorie prin Italia". Moscova, 1913, voi. I, pag. 69.
[2] *//. Taine.* „O călătorie prin Italia", pag. 65.

121
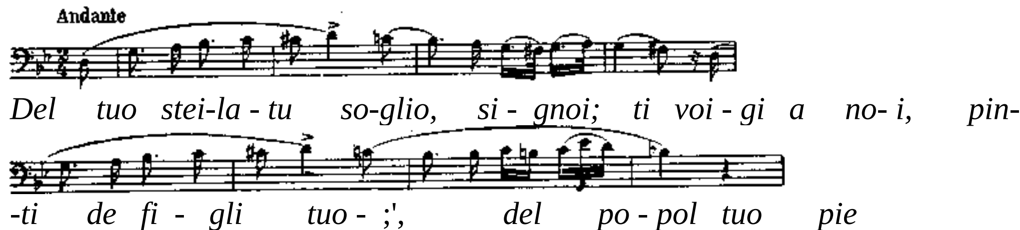
Iar. Melodiile cu care publicul şi interpreţii pleacă de la teatre se fredonează, se fluieră, se execută de muzicanţi şi de cîntăreţi de stradă, de flaşnete, intră repede în viaţă şi nu întotdeauna se poate stabili dacă un cîntec scris de un autor a devenit cîntec popular, sau dacă o melodie populară a intrat în operă.
In culegerile de cîntece populare italiene se întîlnesc adesea nu numai melodii de mare popularitate din operele secolelor XVII şi XVIII, ci şi o serie de melodii de Bellini şi Rossini, de multe ori cu alte cuvinte şi cu ritmica schimbată.
Adesea în cîntece intră unele citate din melodiile de operă (astfel, folcloriştii italieni sînt de părere că la baza cîntecului *Santa Lucia* se află o frază din opera *Lucreţia Borgia* de Donizetti; motivul cîntecului napolitan *Carulina* a luat naştere din introducerea la *Montecchi şi Capuletti* de Bellini; turnurile melodice de la sfîrşitul cîntecului *Te volio bene assai* provin din fraza *Cari luoghi ui ritrouai* — a romanţei lui Rudolfo din *Somnambula* tot de Bellini).
Trebuie menţionat că referitor la orginea unor cîntece s-au emis diferite păreri. Aşa de pildă, s-a constatat că melodia populară siciliana *Fenesta che luclvee* al cărei izvor fusese considerată melodia oarecum modificată a celebrei *Rugăciuni* din *Moise* de Rossini şi o frază din scena finală a Aminei din *Somnambula* de Bellini are o origine pur populară '.
Reproducem melodia acestui cîntec:
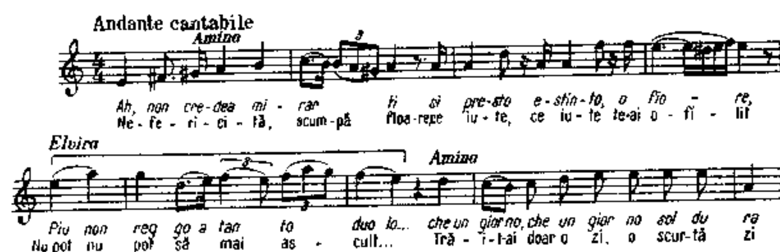



Comparînd acest cîntec cu *Rugăciunea* din *Moise* de Rossini, nu este greu să ne convingem de asemănările existente în intonaţiile celor două melodii.

92-94 °' CaTamgUo- -l[1] folkl°re muzicale in Italia". Napoli 1936; pag.

122




Reproducem de asemenea cîteva măsuri din scena fina aria Aminei:



Ne putem lesne închipui că asemenea înrădăcinare a turnurilor şi incizelor din cîntecele populare în melodiile ariilor din opere a putut să se producă şi fără împrumuturi conştiente, pentru că ele fac parte într-un mod atît de organic din ţesătura muzicală a cantilenei. însăşi controversele cu privire la originea acestor melodii, indiferent dacă trebuie considerate ca aparţi-nînd unor autori sau fiind împrumutate din popor, constituie o dovadă a apropierii limbajului melodic al lui Rossini, Bellini şi Donizetti de cîntecul popular.

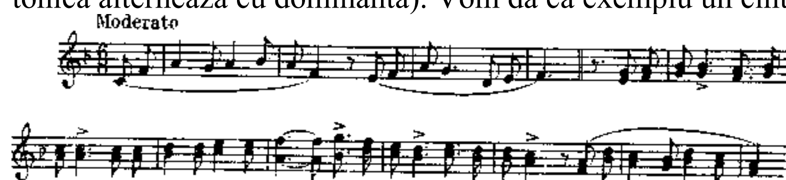
In culegerile de cîntece populare mai intră de asemenea multe cîntece compuse de compozitori în stil popular. Aşa este, de pildă, barcarola *La blondina in gondoletta,* care era foarte populară la începutul secolului XIX; Franz Liszt a utilizat-o într-una din piesele din ciclul său pentru pian *Veneţia şi Neapole (Anii de pelerinaj. Italia).* Acest cîntec era răspîndit pe o scară atît de largă, încît putea fi întîlnit în multe culegeri manuscrise din acea vreme, în numeroase variante: pentru voce solo, pentru ansambluri vocale şi în transcripţii pentru chitară.

In strîns contact cu melodica operelor, cîntecele populare italiene de obicei sînt lipsite de abundenţa de melisme, caracteristice pentru opera italiană. Frumuseţea liniilor melodice ale
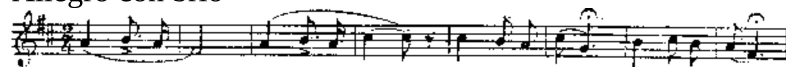


cantilenei simlpe şi line este subliniată de eleganţa desenului ritmic, cu deplasarea metrică caracteristică (în special pentru cîntecul lombard) a timpilor tari, prin alternarea frecventă a trioletelor cu ritmuri punctate.

In cîntecele italiene contemporane predomină diatonia — majorul şi minorul —, aproape fără moduri antice, deşi pentru cîntecele din Siciiia şi Neapole sînt caracteristice elementele modului frigian, printre care prezenţa treptelor a Ii-a şi a Vi-a coborîte, precum şi alternarea majorului natural cu cel armonic. Aceste cîntece, cu cvadratura lor bine conturată, cu metrul lor simplu, mai ales ternar (în deosebi în melodiile de dans), cu expunerea delicată — atît de iubită de italieni — a melodiei în terţe şi sexte, cu abundenţa de întîrzieri line, sînt adesea acompaniate de chitară '. Armoniile lor. de obicei nu sînt complicate (de cele mai multe ori tonica alternează cu dominanta). Vom da ca exemplu un cîntec popular lombard:

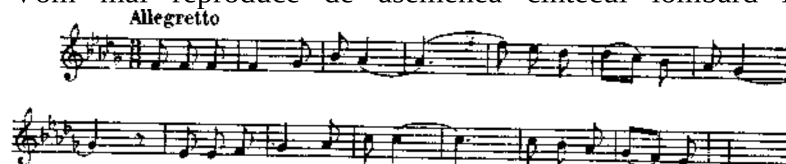



Aceleaşi deplasări ritmice caracteristice se observă şi în cîntecul vioi *La bella veneziana:*
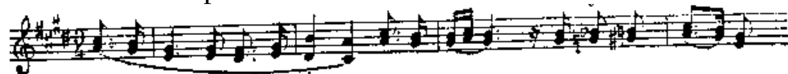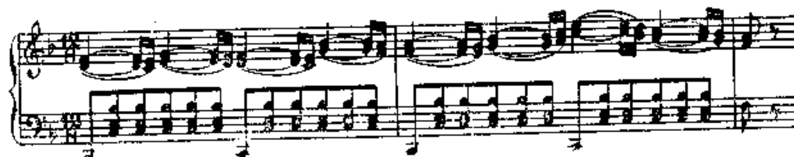
Allegro con brio
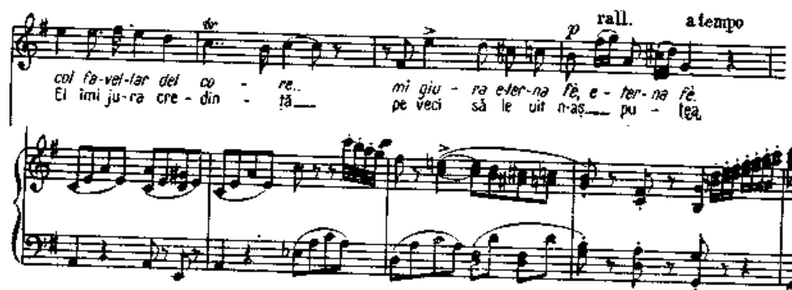


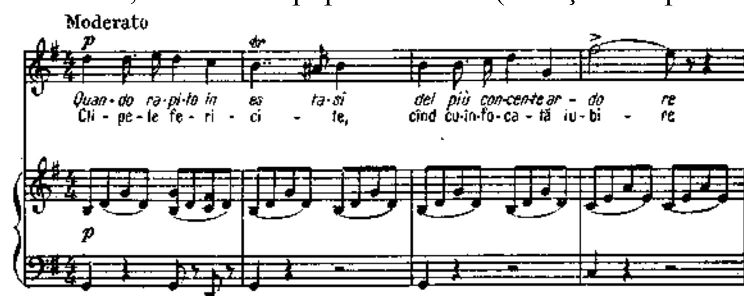
Vom mai reproduce de asemenea cîntecul lombard *La paslorella:*




[1] Vom aminti că compozitorilor italieni li se reproşa adesea că acompaniamentul din operele lor seamănă cu un, acompaniament de chitară. Wag-ner spunea cu dispreţ că orchestra lui Donizetti este o „chitară mare".

Aceeaşi melodie, oarecum schimbată, este utilizată de cîntecul *Che fai bella fanciulla,* care se cînta în satele romane.
Expunerea melodiei în terţe şi sexte paralele, caracteristică pentru cîntecele italiene, se observă într-un cîntec melancolic de dragoste din Abruzia:
Moderato e un poco melaiicolieo

Pentru a arăta mai concret comunitatea dintre limbajul muzical al acestor cîntece şi acela al stilului operelor compozitorilor italieni, le vom compara cu modelele de scriitură de operă ale lui Bellini şi Donizetti. Mişcarea curgătoare a vocilor în terţe paralele din refrenul coral la *Casta diva* (aria Normei din opera cu acelaşi titlu de Bellini) şi orchestra care dublează acest refren, întîrzieri le expresive din această melodie, care oscilează lin, se apropie atît de mult de tînguirea lirică, provocată de despărţirea de iubită, dintr-un naiv cîntec sătesc (vezi exemplul precedent), încît cele două melodii ar putea trece drept creaţii ale aceluiaşi autor:
Andante soster.uto

Nu mai puţin evidentă este şi apropierea cavatinei Luciei din opera cu acelaşi nume a lui Donizetti, de cîntecul popular italian (vezi şi exemplele de la pag. 124).


125

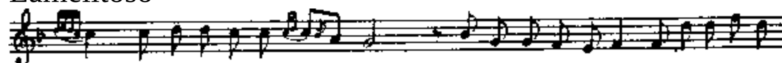

Despre legăturile fundamentale, adinei, dintre cîntecul popular italian şi muzica compozitorilor italieni, scrie muzicologul italian contemporan Massimo Mila: „Nu o dată s-a spus că opera italiană de la începutul secolului XIX — Rdssini, Bellini, Donizetti — adesea a înlocuit cîntecele poporului şi că în multe cazuri (ceea ce se poate confirma prin documente) s-a născut direct din izvoare populare". După observaţiile lui Massimo Mila, un proces identic mai continuă şi în Italia din zilele noastre: *Boema* de Puccini nu poate fi calificată drept o lucrare care s-a născut pe baza cîntecului popular, dar însăşi această operă a servit ca model, ca izvor pentru o mulţime de cîntece de la oraş, pentru noi cîntece „populare", de fapt foarte depărtate de înalta simplitate a vechiului cîntec ţărănesc" '.
Totuşi, în Italia, mai ales în locurile cele mai pierdute ale peninsulei, alături de cîntecele de factură nouă, inspirate din opere şi răspîndite pe scară largă în viaţa satelor şi a oraşelor, mai

existau şi cîntece populare vechi; acestea nu sînt numai cîntece lirice, ci şi epico-narative, în care adesea o voce îi răspunde alteia, astfel cum se întîmplă în străvechile motive pastorale din care ele, probabil, îşi trag originea. Melodiile diatonice ale vechilor cîntece italiene (în ele se pot întîlni mai des modurile antice) sînt libere din punct de vedere ritmic şi adesea au un caracter de recitativ. Ca exemplu de melodii de acest gen vom reproduce un cîntec ţărănesc de muncă din Romagna, un *stornello* din Toscana şi un cîntec de muncă al pescarilor din Abruzia:

[1] *Massimo Mila.* „Citind **partitura** Boemei", **„Sovetskaia muzîka", 1955, Nr. 3, pag. 122.**

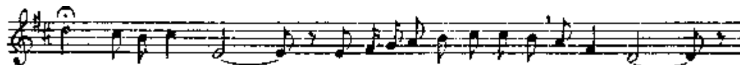
126
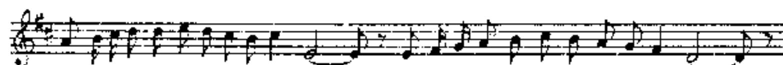
Lameiitoso
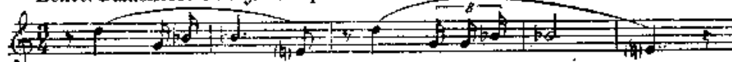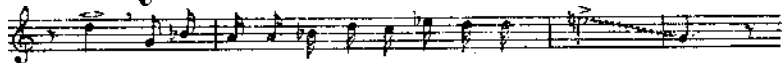




Mlegretto moderato










Hector Berlioz, care a vizitat Italia în 1831, a notat interesante melodii italiene vechi. într-o noapte, în inima munţilor Abruzi, Berlioz a auzit o serenadă cu totul neobişnuită a unui muntean logodit, care îşi chema logodnica la întîlnire. El improviza diferite cuvinte pe aceeaşi inciză simplă cu caracter de recitativ. Cîntarea era acompaniată de un ansamblu specific, alcătuit dintr-o mandolină imensă, un cimpoi şi un *stimbalo,* mic instrument metalic de tipul trianglului. După observaţiile lui Berlioz, această incize era extrem de răspîndită în munţii sălbatici ai Abruziei. Cu aceeaşi incize îl saluta de obicei, ori de cîte ori îl întîlnea, un vagabond cerşetor, pe care-l cunoştea '■:

„Bună ziua, bună ziua, bună ziua, domnule, ce mai faceţi?"

127

' ~ ~> r'

**tf**

t t »s C" '■V d o. ~"

**<7>,**

**a *-•**

**5- ~ *n***

CM 2" 01<Jf Ci 4s

**2 c = S c «**

.- *t*

***.?***

***V! Z***

***J?***

**3 g-6»**

**a*„ a**



rall. a tempo
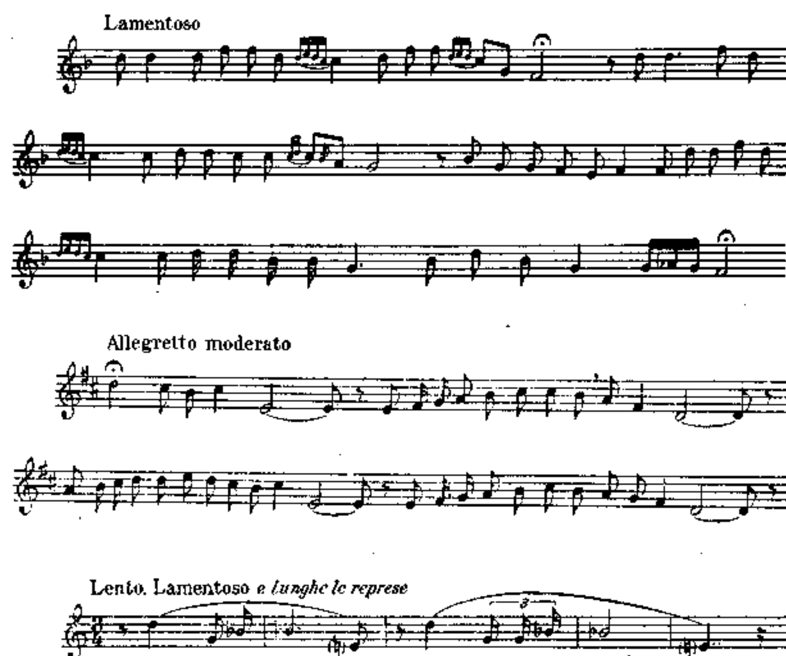
col fa-vel-lar del co - re.. mi giu - ra e-ter-na fè, e - ter- na fè.

Ei imi ju-ra cre - din - ţă pe veci să le uit n-aş pu - tea.

Despre legăturile fundamentale, adînci, dintre cîntecul popular italian şi muzica compozitorilor italieni, scrie muzicologul italian contemporan Massimo Mila: „Nu o dată s-a spus că opera italiană de la începutul secolului XIX — Rossini, Bellini, Donizetti — adesea a înlocuit cîntecele poporului şi că în multe cazuri (ceea ce se poate confirma prin documente) s-a născut direct din izvoare populare". După observaţiile lui Massimo Mila, un proces identic mai continuă şi în Italia din zilele noastre: *Boema* de Puccini nu poate fi calificată drept o lucrare care s-a născut pe baza cîntecului popular, dar însăşi această operă a servit ca model, ca izvor pentru o mulţime de cîntece de la oraş, pentru noi cîntece „populare", de fapt foarte depărtate de înalta simplitate a vechiului cîntec ţărănesc" '.

Totuşi, în Italia, mai ales în locurile cele mai pierdute ale peninsulei, alături de cîntecele de factură nouă, inspirate din opere şi răspîndite pe scară largă în viaţa satelor şi a oraşelor, mai existau şi cîntece populare vechi; acestea nu sînt numai cîntece lirice, ci şi epico-narative, în care adesea o voce îi răspunde alteia, astfel cum se întîmplă în străvechile motive pastorale din care ele, probabil, îşi trag originea. Melodiile diatonice ale vechilor cîntece italiene (în ele se pot întîlni mai des modurile antice) sînt libere din punct de vedere ritmic şi adesea âu un caracter de recitativ. Ca exemplu de melodii de acest gen vom reproduce un cîntec ţărănesc de muncă din Romagna, un *stornello* din Toscana şi un cîntec de muncă al pescarilor din Abruzia:

[1] *Massimo Mila.* **„Citind partitura Boemei", „Sovetskaia muzîka", 1955, Nr. 3, pag. 122.**
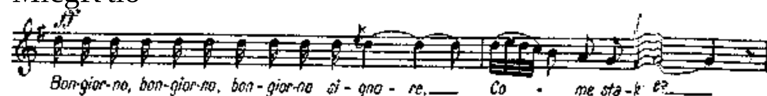



Hector Berlioz, care a vizitat Italia în 1831, a notat interesante melodii italiene vechi. Intr-o noapte, în inima munţilor Abruzi, Berlioz a auzit o serenadă cu totul neobişnuită a unui muntean logodit, care îşi chema logodnica la întîlnire. El improviza diferite cuvinte pe aceeaşi incizâ simplă cu caracter de recitativ. Cîntarea era acompaniată de un ansamblu specific, alcătuit dintr-o mandolină imensă, un cimpoi şi un *stimbalo,* mic instrument metalic de tipul trianglului. După observaţiile lui Berlioz, această incizâ era extrem de răspîndită în munţii sălbatici ai Abruziei. Cu aceeaşi incizâ îl saluta de obicei, ori de cîte ori îl întîlnea, un vagabond cerşetor, pe care-l cunoştea ':

[1] „Bună ziua, bună ziua, bună ziua, domnule, ce mai faceţi?"

**127**

MlcgR'tîo




Berlioz a folosit această incizâ în opera sa *BenvtMo CeLlini.* El relevă că dublarea ultimei vocale, subliniată cu_Sftmnul >, „este rezultatul unui spasm al gîtlejului, spasm asenfiător unui hohot de plîns şi al cărui efect este extrem de specii'c" '. Astfel expresivitatea intervalului de repaus — secunda *0%* — este subliniată printr-o „instrumentare" specială a vocii,

Berlioz a notat de asemenea melodii execiita[le] la vechi instrumente de suflat din lemn*, piffero,* pe care l'[a] auzit în Abruzia şi la Roma, unde o fanfară întreagă de pifNri cobora din munţi pentru a cînta într-o zi de sărbătoare înaiifei chipului madonei. Berlioz a introdus aceste melodii improviza în a sa *Serenadă pentru madonă pe tema unui pifferar roi(>[a]'i,* lucrare rămasă nepublicată. Iată una din aceste melodii:

Ar;daiiîiiio...............................



Despre arta improvizatorilor populari povesteşte şi scriitorul rus M. P. Bibikov, care a notat cuvintele unui cîfltec popular cu caracter de improvizaţie pe tema luptei patrioţilor italieni împotriva asupritorilor austrieci. Bibikov spune că improvizatorii populari sînt în majoritate chitarişti „care, noaptea, te plimbă pe străzi, cîntă în recitativ tot ce le trimite DumnezW în

suflet şi se acompaniază cu acorduri"[2].

în Italia se întîlnesc adesea astfel de cîntece-improvizaţii, pe cuvinte de Dante şi Tasso, poeţii preferaţi ai poporului. *O noapte la Veneţia* de Kozlov, care a dat viaţă ur# splendide romanţe a lui Glinka, reprezintă tributul plătit de compozitorul rus impresiilor lăsate de un gondolier care improviza pe cuvinte de Tasso:

Şi *cuvinte de Torquato*
*hi armonice octave.*

[1] *H. Berlioz.* „A\enioires" ed. cit., pag. 227.

[2] *E. Kctnn-Novikova.* „Al. I. Glinka". Noi materiale şi doc^nte, partea 3-a. AVoscova, 1955, pag. 20.



l

Jean-Jacques Rousseau a notat în timpul şederii sale în Italia o melodie venetiană şi una florentină pe cuvinte de Tasso; prin factura lor de recitativ, aceste melodii se apropie de cîntecele vechi menţionate mai sus. Redăm un fragment din melodia florentină pe cuvinte din *Ierusalimul eliberat* de Tasso ':

***por ta che al fin da gli ocehi al trui pur si di le - gu - a***

Franz Liszt a auzit de la gondolierii veneţieni un duet cu caracter recitativ de acelaşi gen pe cuvinte tot din *Ierusalimul eliberat* de Tasso; el a utilizat-o în poemul său simfonic *Tasso, lamento e trionfo:*

Adagio mesto

***Can • to*** *l'ar—.-------------—mi fie- fose* ***eil*** *Ca-pi -* ***la----------------------no***

***Che granse pol'-----------------------------cro li - he-ro di Cri — sto.***

In spiritul autentic al cîntecelor-improvizaţii, reproduse mai sus, este scrisă şi o remarcabilă melodie a lui Rossini pe cuvintele cîntecului al cincilea din *Infernul,* o parte a *Divinei comedii* de Dante (cîntecul gondolierului veneţian din opera *Othello):*

Maestoso

***che ri-cor- dar- si del tem-po fe - li - ce nel-la mi -se - ria,***
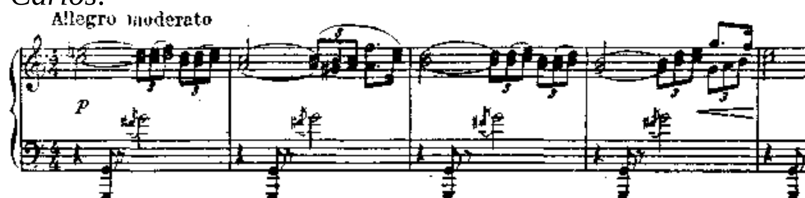
*che ri - cor-dar-si del* ***tem-po*** *fi- ii - ce nel-la mi -se - ria*

[1] */. Tiersot.* „La chanson populaire". Italie, ed. cit, pag. 2900.



Creaţia lui Verdi este strîns legată de tradiţiile operei italiene şi de muzica populară italiană. Născut într-un sat din Lombardia, unde primele impresii muzicale i-au fost produse de cîntecele şi dansurile populare, Verdi cunoştea bine şi iubea din copilărie muzica populară. El studia cu atenţie şi lucrările iluştrilor săi înaintaşi după cum am mai spus, îi plăcea în deosebi muzica lui Bellini pentru uşurinţa ei melodică. Pe calea lui Bellini, care căutase să elibereze

melodia operei de excesele de virtuozitate apropriind-o de cîntecul popular, a mers şi tînărul Verdi; în melodii cum este corul din *Nabucco,* reprodus mai sus (vezi primul exemplu), Verdi se înrudeşte mult cu Bellini.
Această înrudire apare cel mai clar atunci cînd comparăm refrenul coral la *Casta diva* (exemplul III de la pag 125), cu partea mijlocie a corului verdian, în care melodia se lărgeşte si se mişcă în terţe line. Nu mai puţin evidentă este influenta stilului melodic al lui Bellini şi asupra corului exilaţilor scoţieni din prima versiune a operei *Macbeth;* în ce priveşte însă suflul ritmic al acestei melodii, el are multe trăsături comune şi cu cîntecele din satul lombard în care s-a scurs copilăria si adolescenţa compozitorului. Adesea aceste legături apar cu o claritate tot atît de mare şi în operele scrise de Verdi în perioada lui de maturitate. Vom da ca exemplu tema prieteniei dintre Rodrigo şi Carlos, unul din leitmotivele operei sale *Don Carlos:*




Această temă, care îmbină cantabilitatea italiană cu tempoul de marş, se apropie şi de cîntecele patriotice revoluţionare care răsunau în Italia în anii mişcării de eliberare naţională. Trebuie să menţionăm că îmbinarea ritmului punctat cu mişcarea în triolete, îmbinare caracteristică pentru limbajul melodic al tînărului Verdi, după cum relevă pe bună dreptate M. S. Druskin ', constituie de asemenea o trăsătură proprie pentru

[1] *M. S. Druskin.* „Idealurile lui Verdi în materie de operă". „Sovelskaia nmzika", 1954, No. 9, pag. 63.



melodica lui Bellini şi se întîlneşte adesea în cîntecele populare italiene.
De la primii săi paşi pe tărîmul creaţiei, Verdi a năzuit spre redarea realistă a vieţii prin muzică şi şi-a propus scopul de a crea o artă accesibilă maselor populare şi apropiată lor.
In simplitatea limbajului muzical, în apropierea acestuia de muzica populară Verdi găsea calea spre o exprimare profundă a sentimentelor omeneşti, spre zugrăvirea veridică a caracterelor. Este suficient să ne amintim cîntecele Azucenei din *Trubadurul,* melodiile Violettei din *Trauiata,* romanţa Aidei, genialul cîntec al sălciei din *Olhello.* Multe din melodiile compuse de Verdi ar putea trece drept cîntece populare autentice. După cum la timpul lor, melodiile lui Rossini şi ale lui Bellini căpătaseră caracter de cîntece populare, tot astfel, şi chiar într-o măsură mai mare, intrau în viaţă şi deveneau populare melodii din operele lui Verdi.
Am vorbit mai sus despre apropierea dintre corurile patriotice şi cabalettele din operele scrise în perioada 1840—1850, pe de o parte, şi cîntecele revoluţionare italiene, pe care poporul le crease în anii mişcării de eliberare, pe de altă parte.
Apropierea de cîntecul şi dansul italian s-a manifestat cu o claritate maximă în operele din cel de-al şaselea deceniu al secolului XIX. In *Rigoletto, Trubadurul* şi *Trauiata,* Verdi subliniază în mod conştient, prin caracterul popular al limbajului muzical, faptul că Rigoletto, Azucena, Manrico şi Violetta sînt oameni din popor. In această perioadă de creaţie, melodiile din operele lui Verdi capătă adesea caracterul unor cîntece populare cu structura lor simplă în formă de cuplet.
Dar încă din opera *Trauiata* (în mare măsură tocmai din cauza aceasta) rolul recitativelor, străbătute de intonaţii de cîntec, creşte vizibil. Recitativele Violettei (scena dintre ea şi Germont din ultimul act) răspîndesc multă căldură.
Legăturile cu creaţia populară sînt incontestabile şi în recitativele melodice din ultimele opere ale lui Verdi. El a subliniat în repetate rînduri că, atunci cînd,lucrezi la declamaţie pe fond

muzical, trebuie să studiezi cu minuţiozitate recitativele vechilor maeştri italieni, să le aprofundezi şi să le imiţi simplitatea şi naturaleţea. Tocmai simplitatea şi naturaleţea, atît de caracteristice pentru cîntecul popular italian şi pentru muzica italiană veche, strîns legată de acest cîntec, sînt proprii şi scriiturii

131

declamatorice şi melodice a celor mai frumoase creaţii ale lui Verdi: *Aida* şi *Othello.*
Cunoştinţele noastre despre felul în care Verdi a studiat muzica populară sînt extrem de limitate. Se ştie, ce-i drept, că, pe cînd lucra la *Vecerniile siciliene,* compozitorul a cerut să i se trimită melodii populare siciliene autentice şi, printre altele, modelele dansului naţional, tarantela. De aceea, scena serbării populare (din opera lui Verdi), în care sicilienii dansează tarantela, are un colorit naţional atît de pregnant. Credem că nu este întîmplător faptul că, în leitmotivul răscoalei sicilienilor compozitorul a realizat o ţesătură armonică specifică (elemente ale modului frigian, caracteristic pentru cîntecele populare siciliene). Nu este întîmplător, de sigur, nici coloritul spaniol al multor pagini din *Don Carlos.* Se mai ştie de asemenea că, în timp ce crea *Aida,* Verdi a căutat şi a izbutit pe deplin să redea unele rezonanţe orientale ale muzicii. Dar trebuie să spunem că şi în muzica egipteană din *Aida,* şi în Spania din *Don Carlos,* precum şi în vechea Anglie din *Falstaţf,* muzica lui Verdi rămîne în fond italiană.
Legătura dintre muzica lui Verdi şi creaţia populară este organică şi profundă: multe elemente esenţiale ale cîntecului şi dansului popular italian, reconsiderate în mod creator, au do-bîndit la Verdi (mai ales în lucrările lui de maturitate), sensul de componente organice ale stilului individual al compozitorului; aşa sînt deplasările metrice ale timpilor tari, care subliniază expresia dramatică şi sînt atît de caracteristice pentru Verdi alternarea trioletelor cu ritmul punctat, atît de frecvent în melodica lui Verdi; atracţia spre diatonie. Credem că şi anumite caracteristici intonaţionale şi armonice des întîlnite la Verdi sînt legate de muzica populară: „suspinele" expresive în secundă sînt rezultatul îmbogăţirii şi dezvoltării întîrzierilor melodice, caracteristice pentru opera şi cîntecul popular italian; tot aici se încadrează şi alăturarea, în contrast, a majorului şi minorului omonim. Intîlnim succesiunea nemijlocită a terţei minore şi a celei majore şi în cîntecele italiene vechi; vom aminti două din exemplele reproduse mai sus: cîntecul de muncă din Romagna şi melodia cîntată la *piffero.* Apariţia directă în minor a treptei VI dorice după treapta VI naturală subliniază specificul modal al cîntecului pescarilor din Abruzia.

132

In sfîrşit, dragostea lui Verdi pentru paralelisme, stratificările de acorduri de cvartă şi sextă, de terţă şi cvartă şi de sextă, care sună întotdeauna atît de proaspăt, de neobişnuit şi de fermecător, stratificări caracteristice pentru el, nu constituie oare dezvoltarea creatoare a conducerii melodiei în terţe şi sexte paralele, procedeu preferat de poporul italian?
O legătură adîncă, fundamentală cu arta cîntecului popular italian şi un sprijin trainic pe tradiţiile operei italiene sînt însuşirile de bază ale creaţiei lui Verdi. Cristalizate încă în operele lui de tinereţe din anii 1840—1850, aceste însuşiri nu sînt mai puţin evidente nici în lucrările cu care se încheie drumul creator al lui Verdi: *Othello* şi *Falstaff.*

## X

## „RIGOLETTO"

încă din primul deceniu al creaţiei sale Verdi trasase căile noi ale dezvoltării operei naţionale italiene. Claritatea concepţiei, caracterul scenic, o pasiune sinceră, simplitatea şi expresivitatea limbajului muzical strîns legate de melodiile populare, iată trăsăturile caracteristice ale creaţiei lui Verdi, trăsături care s-au manifestat în cele mai frumoase. opere ale sale din anii 1840—1850. Compozitorul creează în ele excelente scene de masă, coruri eroice străbătute de ritmuri pline de bărbăţie. Dar în operele din acea perioadă, realizînd un dramatism pregnant, compozitorul zugrăveşte nu atît portrete vii de oameni, cu trăsăturile lor

individuale, cît dă expresia generală, adesea mult exagerată, a unora sau altora dintre emoţii. Cu toate acestea, Verdi a năzuit şi în operele sale de tinereţe spre oglindirea veridică a vieţii, spre zugrăvirea realistă a caracterelor omeneşti. In acest sens, *Macbeth* şi *Lnisa Miller* reprezintă importante jaloane în creaţia sa din cel de al cincilea deceniu al secolului XIX.
In operele din anii 1850—1860 Verdi îşi propune, ca unul dintre cele mai importante obiective, să arate oameni vii, să dezvăluie în imagini muzicale şi în situaţii dramatice nu numai sentimentele, ci şi caracterele lor. După cum relevă pe bună dreptate M. S. Druskin, „situaţiile dramatice realiste şi reliefate, caracterele pregnant conturate, iată ce este principal, după părerea lui Verdi într-un subiect de operă. Dacă îrî lucrările lui din perioada de tinereţe şi, în parte din cea mijlocie, dezvoltarea situaţiilor n-a contribuit întotdeauna la o dezvăluire consecventă a caracterelor, în preajma celui de al şaselea deceniu al secolului trecut, compozitorul şi-a dat limpede seama
134
că adîncirea acestei legături constituie baza pentru crearea unei drame muzicale care să oglindească adevărul vieţii"[1] (spaţierea îmi aparţine mie. — L.S.). Verdi spunea că situaţiile dramatice trebuie să scoată în evidenţă pasiunile omeneşti în forma lor caracteristică, individuală. Potrivit cu această tendinţă de conturare a caracterelor, în perioada 1850—1860 Verdi caută şi găseşte mijloace de expresie strict individuale pentru zugrăvirea personajelor sale. In concordanţă cu aceleaşi tendinţe el acordă o deosebită atenţie şi libretelor.
Deja în opera *Emani* lui Verdi i-a aparţinut iniţiativa atît în alegerea subiectului, cît şi în întocmirea libretului. Mai tîrziu, în majoritatea cazurilor, tot el constituia „scheletul" libretului. După ce alegea subiectul, Verdi concepea, în primul rînd, spectacolul în ansamblul lui, apoi îşi închipuia personajele principale şi coloritul local, fără a uita bine înţeles, tehnica scenei. Cînd întregul devenea clar, compozitorul trecea la precizarea tablourilor. Adesea el schiţa personal nu numai desfăşurarea acţiunii, ci şi mediul, indicînd poziţia ferestrelor, a uşilor, a mobilelor, întreaga punere în scenă. La rugămintea lui prietenii săi pictori schiţau pentru el portretele viitoarelor personaje ale operei (să ne amintim felul în care a lucrat la *Attila* şi *Macbeth).*
Verdi îşi imagina clar nu numai caracterul, ci şi înfăţişarea, mimica şi toate mişcările personajelor sale. Acestea deveneau pentru el oameni vii. Abia după ce drama, cu toate personajele, cu toate imaginile i se înfăţişa limpede înaintea ochilor, el căuta o întruchipare muzicală corespunzătoare. Tocmai de această imagine, palpabilă şi reliefată a întregii desfăşurări a dramei, este legată una din însuşirile fundamentale ale operelor verdiene: caracterul lor teatral. Tot astfel expresivitatea specifică, „caracterul plastic vizual, concret" al melodiilor verdiene reflectă pătrunderea adîncă a compozitorului în factura sufletescă a personajelor.
După cum arată L. Escudier, datorită acestei pătrunderi în subiect şi în personajele sale, Verdi realiza unitatea ansamblurilor, îmbinată cu diversitatea detaliilor, unitate caracteristică pentru el. Pentru a respecta o anumită situaţie, Verdi sacrifică versurile libretului, desconsideră metrii. „De exemplu, spune Escudier, libretistul scrie cîteva versuri de recitativ acolo unde,
[1] *M. S. Druskin.* „Idealurile lui Verdi în materie de operă". „Sovetskaia muzîka",1954, Nr. 9, pag. 60.
135
după părerea compozitorului, se cere un solo. Şi iată că sub pana lui (a compozitorului, — *L.S.)* recitativul devine solo, arie, dacă el socoteşte că aşa trebuie să fie. Tot astfel, dacă libretistul vrea să dea o arie, un duet, un *cantabile,* dar compozitorul este de părere că acţiunea nu cere oprire, duetul se transformă într-un dialog şi se cîntă *presto,* iar aria devine un scurt *a tempo* sau un recitativ. De aici provine acest caracter neobişnuit al construirii numerelor, această desconsiderare a convenţionalismului, acest dispreţ faţă de legile formei vechilor librete. De aici provin originalitatea, îndrăzneala şi libertatea ce se atribuie formelor vechi,

noutatea detaliilor în operele lui Verdi"[1].
Cotitura de la eroic la obişnuit, de la redarea evenimentelor mari _ la zugrăvirea caracterelor şi sentimentelor oamenilor simpli, se schiţase, după cum s-a arătat mai sus, în operele lui Verdi de la sfîrşitul celui de-al cincilea deceniu al secolului XIX. Aceasta nu înseamnă însă că părăsind tematica eroico-patriotică Verdi a schimbat orientarea ideologică de bază a artei sale. Determinînd sarcinile artei naţionale, Mazzini spunea că aceasta trebuie să fie exponenta sentimentelor societăţii şi inspiratoarea ei ideologică. Creaţia lui Verdi în domeniul operei a îndeplinit întotdeauna aceste condiţii. Lupta împotriva asupritorilor patriei constituie pivotul ideologic al operelor sale, din anii 1840—1850. Tragedia inegalităţii sociale este conţinutul ideilor de bază al operelor sale din anii 1850—1860 şi, în primul rînd, al operelor *Rigoletto, Trubadurul* şi *Traviata* cele „trei stele celebre", cum au calificat contemporanii aceste opere. Epigraful revistei revoluţionare *Tînâra Italie* — „Să-i executaţi cu adevărul pe prigonitorii noştri" — ar fi putut constitui foarte bine epigraful acestor opere ale lui Verdi. Leit-motivul lor este denunţarea fenomenelor hidoase ale vieţii, fenomene generate de inegalitatea socială. Verdi îşi propune aici obiective noi: să creeze tipuri, să redea sentimentele oamenilor care suferă şi pier în conflictul dintre ei şi mediu.
„Incandescenţa operelor lui Verdi este incandescenţa unei atmosfere de luptă ... Un om cuprins de mînie, care a acumulat vreme îndelungată indignare şi este plin de suferinţă şi de

[1] *L. Escudier.* „Mes souvenirs", op. cit. pag. 75.



încordare lăuntrică, se dezlănţuie pe neaşteptate ca un uragan"[1], astfel a caracterizat Hippolyte Taine muzica lui Verdi în ascuţitele şi talentatele sale schiţe asupra vieţii pariziene, subliniind contradicţia adîncă dintre publicul trîndav, *elegant şi indiferent al beau monde-uhu* parizian, adunat ca să asculte *Trubadurul* şi muzica acestui compozitor. Atrăgînd atenţia societăţii ruse asupra studiului lui Taine, ca fiind „una dintre cele mai frumoase pagini de critică a secolului XIX" G. A. Laroş rezumă: „Dacă există o muzică ce nu se potriveşte cu cravata albă şi cu corsajul răscroit, aceasta este muzica lui Verdi! Locul ei este într-un oarecare Faubourg Montmartre, într-o baracă imensă cu locuri ieftine, în faţa unor ascultători îmbrăcaţi în bluze şi cu mîinile pline de bătături, într-o atmosferă de fum de ţigară şi de protest social"[2]. In trăsăturile acestei judicioase caracterizări se conturează perfect democratismul muzicii lui Verdi.
Noile probleme de creaţie, după cum am relevat mai sus, au determinat căutarea unor noi mijloace de expresie. Intonaţiile cîntecelor şi dansurilor din viaţa de toate zilele se aud mai clar şi mai pregnant în limbajul muzical al lui Verdi. Melodiile simple, accesibile, care dezvăluie lumea sufletească a Azucenei, a Violettei, . a lui Rigoletto, sînt strîns înrudite cu cîntecul popular italian. Verdi creează scene dinamice cu caracterizări reliefate ale personajelor, cu o acţiune care se desfăşoară vijelios, în care episoadele de arioso se împletesc în mod firesc cu recitativele melodice, transformîndu-se în ansambluri dramatice, pline de viaţă.
Verdi însă nu manifestă totdeauna un gust artistic exigent în aceste opere; nu întotdeauna pare justificat dramatismul exagerat al. situaţiilor, în spiritul teatrului romantic al lui Hugo. Totuşi umbra de melodramatism nu răpeşte muzicii acestor opere realismul lor adînc şi emoţionant. Scene, cum ar fi cvartetul final din *Rigoletto,* scena cu clopotele funebre din *Trubadurul* sau duetul Violetta-Germont din *Traviata,* pot fi trecute printre capodoperele operei realiste.
Rigoletto, prima din cele trei opere menţionate, a fost scrisă după drama *Regele petrece* a lui Victor Hugo. Verdi

[1] H. Taine. „Notes sur Paris. Vie et opinions de Frederio Thomas Gran-dorge". Paris, 1911, pag. 10.
- [2] *G. A. Laros.* Cu prilejul reprezentării *Laizei Miller* pe scena italiană „Golos" („Glasul")

din 29 octombrie 1875.

remarcase acest subiect încă din 1849. El arată într-o scrisoare că *Regele petrece* este „o piesă minunată, cu situaţii dramatice zguduitoare şi cu două roluri splendide, pentru Frezzolini şi de Bassini" (7 septembrie 1849). De sigur că piesa lui Hugo îl atrăsese pe Verdi nu numai pentru calităţile ei dramatice. Compozitorul găsise în ea o temă extrem de apropiată de propriile sale tendinţe în materie de creaţie, de idealurile sale democratice.
Personajele principale ale lui Hugo sînt oameni umiliţi, dezmoşteniţi, dispreţuiţi de „societate". Hugo deşteaptă un sentiment de caldă simpatie pentru personajele sale, convingerea că lupta lor pentru o viaţă mai bună şi dreptul lor la fericire se bazează pe dreptate. Aşa sînt în dramele lut bufonul Triboulet, curtezana Marion, tîlharul Ernani; aşa este şi Quasimodo din romanul *Notre Dame de Paris;* aşa este şi Jean Valjean, eroul principal al romanului *Mizerabilii.* De aceea, A. I. Hcrzeti, L. N. Tolstoi şi M. E.- Saltîkov-Scedrin l-au preţuit atît de mult pe Hugo. După cum spune Saltîkov-Scedrin, oamenii din cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX nu-şi puteau aminti fără înduioşare de Hugo, în ale cărui lucrări reînvie „acea epocă tendenţioasă" cînd „nu numai oamenii, ci şi pietrele cereau eroism şi iedaluri"[1].
Tocmai de conţinutul democratic al operei lui Hugo sînt legate şi multe trăsături caracteristice ale stilului său. Hugo, spunea K. A. Fedin, este „un maestru virtuos al acţiunii, un modelator fantastic al contrastelor, un foarte subtil ţesător si brodeur al intrigii"[2]. Subiectul antrenant, dramatismul accentuat al situaţiilor din lucrările lui Hugo îşi datorează, într-o anumită măsură, originea unor genuri populare pe vremea aceea; melodrama, romanul-foileton din ziare. Dar în lucrările lui Hugo aceste trăsături capătă o valoare artistică cu totul diferită, încadrîndu-se ca una din componente în stilul literar ai romantismului democratic francez. După cum spune K- Fedin, pentru Hugo ideea libertăţii şi fericirii omului simplu „era cea mai scumpă"[3].
Presa burgheză reacţionară persecuta cu cruzime piesele lui Hugo. Scriitorul era calificat „cronicar al păcatului şi dezo-

[1] *M. Saltîkov-Scedrin* „Peste hotare. Despre literatură si artă". Moscova, 1953, pag. 395.
[2] *K. Fedin.* „Victor Hugo. Opere", Moscova, G.I.H.L. (Editura de Stat pentru Literatură), 1954, voi. 6, pag. 585.
[3] *K- Fedin,* op. cit., pag. 584.

noarei" Dramele lui Hugo erau puse la index de cenzură. *Marion Delorme* (1829) a fost interzisă pentru „inadmisibila" prezentare a regelui Ludovic XIII drept un imbecil, pentru că în acest personaj se descoperise o asemănare suspectă cu Carol X. Aceeaşi soartă a avut-o drama lui Hugo *Regele petrece* (1832). După premieră, cenzura a scos piesa de pe afiş ca fiind „ofensatoare la adresa moralităţii". Această piesă, care denunţă desfrîul monarhilor şi al nobilimii, a fost scrisă în zilele răscoalei republicane de la Paris, din 5 şi 6 iunie 1832, răscoală ale cărei evenimente s-au oglindit în paginile romnaului *Mizerabilii.*
In prefaţa la piesa *Regele petrece,* Victor Hugo scria: „Triboulet e hidos, Triboulet e neputincios, Triboulet e bufonul curţii ; aceasta e o întreită nenorocire care-l întărită, ... Triboulet n-are pe nimeni pe lume în afară de fiica lui; el o ascunde de toţi într-un cartier slab populat, într-o casă retrasă ... Copila lui creşte nevinovată, credincioasă castă".
Tipul de bufon •— tată iubitor — este în flagrantă opoziţie cu regele pervers, uşuratic, o adevărată nulitate, cu anturajul
său.
*Serale, muzici, dansuri, bufoni şi trubaduri;*
*Plimbări la braţ în taină, spre seară, prin păduri;*
*Mii de plăceri ce noaptea misterios le cerne;*

*Acesta-i viitorul ce-n cale ni s-aşterne;*
*Ne vom iubi cu patima a doi amanţi, doi soţi;*
*Tmbătrînim, căci timpul se scurge peste toţi...*
*Şi viaţa e o pînză supusă la tocire;*
*Dacă n-ar fi iubirea să-i dee strălucire,*
*N-ar fi decît o zdreanţă I La asta te-ai gîndit?*
*Deci care e formula spre a fi fericit?*
*Să ne-agăţăm de viaţă cu sete, cu ardoare...*
*Să bem I Si să petrecem I Si să iubim I*
(Actul III, scena II[1])

Aceasta este filozofia vieţii după Francisc I din drama *Regele petrece* de Hugo.

Verdi a început să lucreze la această operă în 1850. Iniţial, el a vrut să intituleze opera *Blestemul.* Pentru că, după concepţia lui Hugo, nodul dramei constă în blestemul care l-a lovit pe tatăl fetei dezonorate. Sînt blestemaţi atît regele, cîţ bufonul lui. Dar blestemul nu cade pe rege, care continuă să se dedea la plăceri uşuratice. Astfel, cum se întîmplă adesea

[1] *Victor Hugo.* „Regele petrece". „Ruy Blas". Traducere de V. Stoicovici. E.S.P.L.A., Biblioteca pentru toţi, 1959, pag. 93. — N. T.



în subiectele romanice, victimele soartei nu sînt aceia care merită pedeapsa; pi^r personajele pozitive. Printr-un astfel de deznodămînt autorul intensifică sentimentul de compătimire pentru ele, deşteaptă 'Ha împotriva celor vinovaţi de moartea lor şi protestul împotriva condiţiilor sociale care au putut duce la asemenea catastrofă.

Profund pasionat de piesa lui Hugo, Verdi a schiţat personal planul operei, a trasat principalele situaţii dramatice, a chibzuit caracterele personajelor. Libretul a fost' scris de Piave după indicaţiile lui.

Cînd se spune c ă *Rigoletto* a fost compus extrem de repede, că Verdi n-a lucrat la partitura operei decît 40 de zile, nu se ţine seamă de întreatga muncă îndelungată şi nespus de intensă a compozitorului la scenariu şi libret. Tocmai în timpul acestei munci pregătitoare s-au cristalizat şi au ajuns la maturitate imaginile muzicale ^'6 operei.

Pe cînd munca se apropia de sfîrşit, cenzura a interzis libretul. Lucrul era de aşteptat, dacă ne amintim de larga publicitate care se fetise în jurul interzicerii în Franţa a acestei drame demarcatoare a lui Hugo. Interzicerea libretului a fost însoţită de urd blam la adresa „poetului Piave şi a celebrului maestru Vercdl pentru că nu au ales pentru talentele lor un cîmp de activitate mai demn decît un subiect atît de respingător, de imor'al şi atît de necuviincios de trivial". încercarea lui Piave de £ Jace modificări de compromis în libret a fost respinsă cu hcPtărîre de compozitor. „M-am convins că din această lucrare denaturată a dispărut şi caracterul, şi sensul şi, *m* sfîrşit, că acfum. momentele ei cele mai dramatice nu mai impresionează de loc'^ scr;a cu indignare compozitorul directorului teatrului. C. Marzari, despre noua variantă a lui Piave. Verdi se opunea locul acţiunii să fie strămutat în altă epocă şi în altă ţar"ă, pentru că, spune compozitorul, în legătură cu aceasta trefPţ'is să se schimbe şi caracterele. Francisc I nu trebuie să devină ducele de Vendome. Verdi afirmă că, în noua variantă ga jibretului, ducele este cu totul lipsit de caracter. El consideră inadmisibilă intenţia libretistului de a estompa desfrînarea acelui deoarece fără ea întreaga dramă devine absurdă: curri ar fi ajuns ducele într-o tavernă, dacă nu s-ar fi dus la o întîlpre de dragoste? îşi pierde sensul şi teama lui Rigoletto de a-şi lăsa fiica să iasă din casă. Verdi apără cu o deosebită pasiune tipul central al operei, bufonul. Piave,



cel docil, era gata să-l înlociască printr-un erou tradiţional, bun spre a face pe plac cenzurii, care considera drept o necuviinţă să se reprezinte pe scenă ca personaj principal un om hidos. „Un bufon care cîntă? scrie Verdi. De ce nu? (...) După mine, e o idee excelentă să arăţi acest
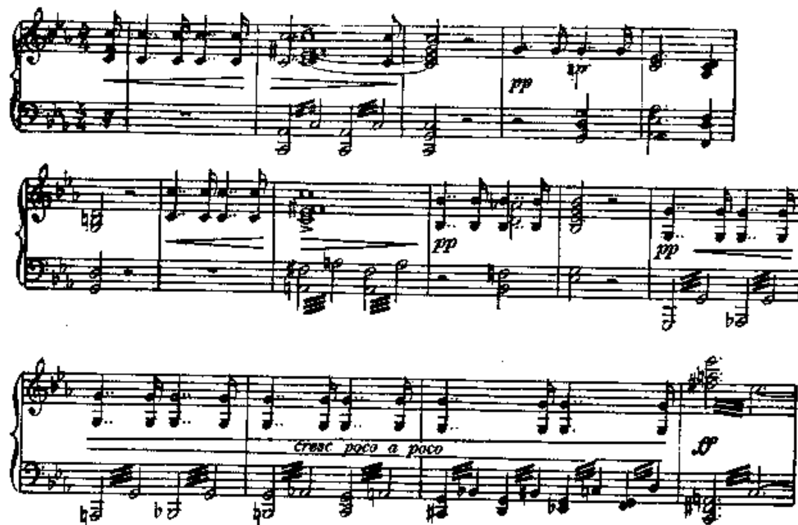
caracter cu tot ridicolul şi cu toată hidoşenia lui şi totodată plin de dragoste şi de suferinţă. Am ales subiectul tocmai pentru toate aceste trăsături caracteristice. Dacă a-şi renunţa la ele, n-aş mai putea să continui să scriu muzica. Dacă îmi veţi spune că muzica mea s-ar potrivi şi la libretul modificat, vă voi răspunde că nu înţeleg asemenea raţionamente. Vă voi spune sincer că muzica mea, bună sau rea, nu este niciodată întîmplătoare. Caut întotdeauna să-i imprim un anumit caracter". (14 decembrie 1850).
După îndelungate discuţii, Verdi a trebuit totuşi, să admită unele modificări în libret: locul acţiunii a fost strămutat din Franţa în Italia; regele Francisc I a devenit ducele de Mantova; a fost eliminată scena din odaia de culcare; bufonul Triboulet a fost botezat Rigoletto; numele Iui a dat titlul operei. Neplăcerile cu cenzura au răpit mult timp compozitorului; pentru a putea termina opera la timp, Verdi a trebuit să lucreze cu încordare maximă. Retras la Busseto, el a terminat partitura în 40 de zile.
*„Rigoletto,* scrie I. I. Sollertinski, este incontestabil, una din creaţiile geniale ale lui Verdi, cu o intrigă dramatică dintre cele mai pregnante care-l ţine tot timpul pe ascultător în stare de încordare, cu caractere dramatice bine conturate, cu coruri pline de o ritmică vioaie, cu monoloage şi ansambluri vocale uimitor reliefate sub raport psihologic" '. într-adevăr, subiectul acesta dinamic, cît se poate de potrivit pentru scenă, a dat talentului dramatic al lui Verdi posibilitatea de a se manifesta din plin. însuşi compozitorul îşi dădea foarte bine seama de acest lucru: „Mi se pare că în ceea ce priveşte efectele dramatice (fără a mai vorbi de calităţile literare şi poetice), lucrul cel mai frumos din cîte am pus pe muzică este *Rigoletto,* scria Verdi. El are situaţiile dramatice cele mai puternice, variaţie, strălucire, viaţă, patos". (22 aprilie 1853).
Merită atenţie faptul că Verdi realizează în *Rigoletto* unitatea dramatică şi muzicală fără a folosi leitmotive; nu repre-

[1] */. /. Sollertinski.* „Rigoletto" operă de Giuseppe Verdi. Leningrad, 1936, pag. 27.
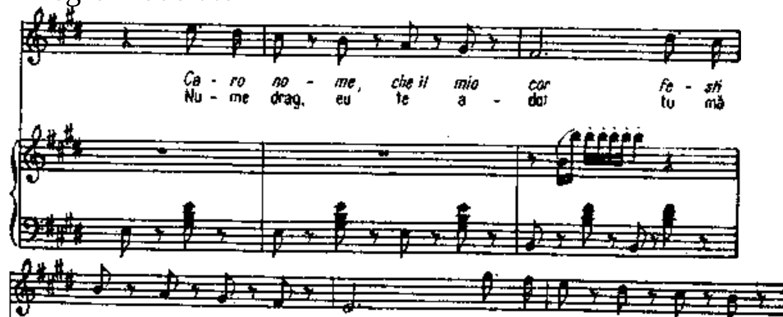


zintă o excepţie decît tema blestemului, ale cărei ecouri apar adesea ca o reamintire a inevitabilei pedepse. Sensul dramatic al acestei teme romantice a fatalităţii seamănă.cu sensul jură-mîntului din *Emani;* se constată fără greutate şi asemănarea muzicală din tema jurămîntului (ex. de la pag. 73) şi tema blestemului:

Andante sostenuto
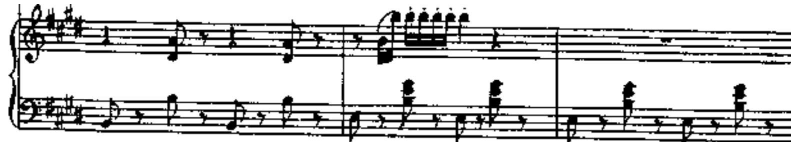



Contrastele formează principiul dramatic muzical de bază al operei *Rigoletto.* Ea se întemeiază în întregime pe confruntarea luminii cu întunericul. Personajul principal al operei poartă un adînc conflict interior. Verdi arată tipul tragic al bufonului cu o multilateralitate demnă de Shakespeare. întreaga desfăşurare a acţiunii se bazează şi ea pe principiul contrastelor.
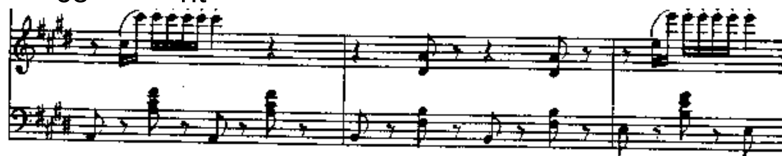
Nodul dramei se leagă din introducere.
Intr-un scurt preludiu orchestral, tema sinistră a blestemului este scandată în duet de trombon şi trompetă pe fondul unui *tremolăndo* sumbru şi neliniştit al coardelor.
Preludiul trece direct într-o strălucitoare muzică cu caracter dansant (fanfară în dosul scenei).
Scena balului este plină de viaţă şi foc. Acţiunea se desfăşoară fără opriri. Dialogurile
142
în recitativ se transformă liber în episoade-arioso; corul se încadrează în mod organic în acţiune. In sunetele muzicii de bal, în mijlocul veselei mulţimi, bufonul ride cu răutate de curteni.
„In acest act, Rigoletto e rău, respingător. Nu degeaba e atît de antipatizat. E crud din cauza urii lui vechi şi ascunse faţă de toţi demnitarii, pentru umilinţele şi bătăile cu care l-au tratat. E crud şi răzbunător. Nu-i de mirare că aristocraţii îl urăsc atît de mult. Bufonul asmuţea asupra lor pe băieţandrul infante, care nu cunoaşte margini în desfrîu şi uneltiri" '.
Atmosfera aceea neîntunecată de griji este tulburată de apariţia bătrînului Monterone, care-l blestemă pe duce, pentru că i-a batjocorit fata; el îl blestemă şi pe bufon, care rîde de durerea lui de părinte. E zăpăceală generală; prologul se încheie cu un stretto dinamic.
Nu mai puţin izbitoare sînt contrastele din tabloul al doilea. E noapte. Printr-o suburbie îndepărtată, căutînd să rămînă neobservat, Rigoletto se furişează spre casă. Nu poate uita blestemul bătrînului. Apăsat de gînduri grele, Rigoletto se întîlneşte cu un ucigaş, care-i oferă serviciile sale. „Rigoleto ... se mişcă foarte încet, ca un om preocupat de gîndurile sale şi care nu observă nimic din ceea ce se petrece în jurul lui ... nu-şi dă prea bine seama unde se află şi ce face, atît de mult l-a absorbit gîndul la blestem" [2], precizează starea psihică a bufonului K. S. Stanislavski în planul său regizoral de reprezentare a operei.
In acest duet-recitativ, un rol deosebit de expresiv îl are orcehstra, care creează prin trăsături adecvate, atmosfera psihologică a scenei. O melodie simplă, tristă, la violoncelul şi contrabasul sordinat, redă starea sufletească sumbră a lui Rigoletto. Un *pizzicato* înfundat, acompaniat de orchestră vădeşte nelinişte.
Cu totul alt colorit emoţional îl au scenele din casa lui Rigoletto. Tînăra Gilda le umple de lumină. Aici se arată şi un nou aspect al caracterului complex al bufonului: lîngă fiica lui, e un tată care îşi iubeşte copila cu o dragoste neţărmurită. Gilda i-a ascuns lui Rigoletto faptul că se întîlneşte cu un tînăr necunoscut, dar nu ştie că acest tînăr e ducele. Inima ei

[1] *K. S. Stanislavski.* „Planul regizoral al operei Rigoletto". In lucrarea P. Rumeantev: „AUinca lui Stanislavski asupra operei Rigoletto"., Moscova, 1955, pag. 39.
[2] Ibidem, pag. 47.
143
e plină de speranţă şi de încredere. Gilda n-are remuşcări pentru că, în nevinovăţia ei, îşi minte tatăl. In duetul cu Rigo-îetto, apoi în scena întîlnirii cu ducele, se dezvăluie fizionomia acestui personaj fermecător: tînăra fiică a bufonului. Dar portretul, caracterizarea desăvîrşită a Gildei, o constituie aria ei pe care o cîntă atunci cînd, rămasă singură, se lasă în voia sentimentului ce o copleşeşte:
Allegro moderato


faci

- *mor* dor,
*mo* ca
*pal* sâ
pal
*tar,*
*le de - li - zie del l'a Al* meu su - flet plin de
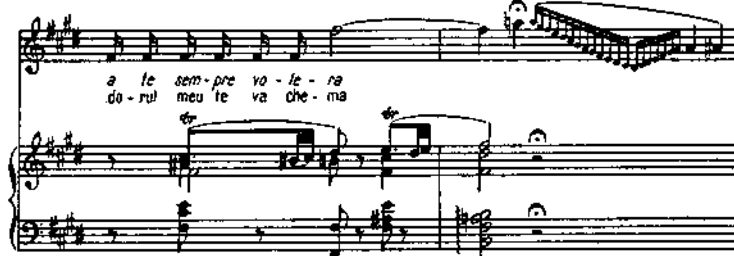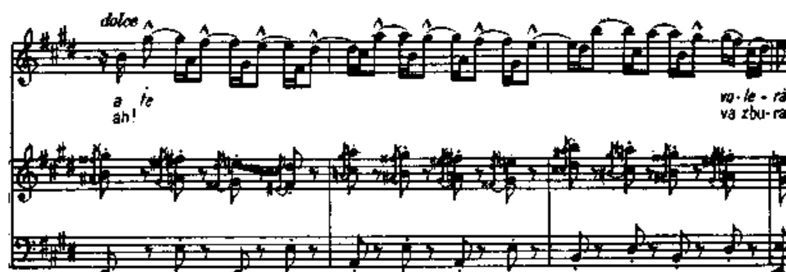




*mi dei sem - pre ram - men - tar* nu - me scump, l-ai cu
- ce - rit

In dezvoltare sub formă de variaţiuni, melodia Gildei, genială prin simplitatea ei, uşor de reţinut, cu liniile ei de o plastică puritate, se îmbogăţeşte cu coloraturi. Aceste ornamente

*I*
vocale, tradiţionale pentru opera italiană, capătă aici un sens nou. Pline de un conţinut psihologic, ele redau starea sufletească entuziastă a eroinei; dezvăluind sub formă de variaţiuni melodia de bază a ariei, ele fac parte integrantă din acel personaj artistic reliefat:







Verdi sublinia că în nici un caz, aria Gildei nu trebuie executată repede, ci *allegretto non molto lento,* mereu calm, *sotto voce.*

La sfîrşitul actului apare un nou contrast: scena în care curtenii ducelui o răpesc pe Gilda. Este splendidă dramaturgia acestei scene cu coloritul ei misterios şi plin de nelinişte (o ritmică nervoasă şi capricioasă, o sonoritate atenuată, un *staccato* uşor şi insinuant la corul *Tn tăcere).*

In dezvoltarea caracterului lui Rigoletto locul central îl ocupă întîlnirea lui cu curtenii din actul II. Cîntecul bufonului copleşit de suferinţă, trădează un conflict interior dintre cele mai adînci. Prin prefăcuta lui nepăsare răzbate o durere ascunsă şi îngrijorare. Dar în momentul în care Rigoletto, care îşi urmăreşte cu atenţie duşmanii, îşi dă seama că fiica lui e la duce, îşi
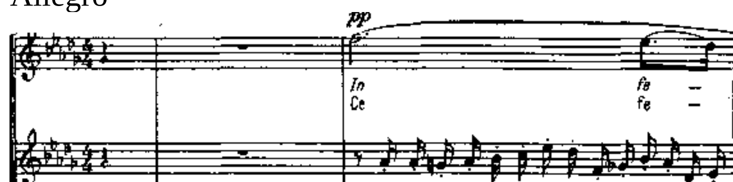
leapădă masca. Mînie şi ură, care alternează cu

\
tînguiri pasionate, se aud în tragicul lui monolog. Un nou contrast dramatic aduce mărturisirile amare ale Gildei, care, scăpată din odăile ducelui, caută apărare la tatăl ei. Verdi îi îmbracă povestirea într-o melodie înduioşătoare în formă de lied, simplă ca melodiile lui Bellini. Compozitorul găseşte şi aici cu mult simţ un colorit drchestral adecvat. Dacă prima arie a Gildei a fost precedată de salturile luminoase şi visătoare ale flautelor, în scena povestirii Gildei atmosfera psihologică o creează un solo de oboi, expresiv si plin de durere:




Verdi realizează un dramatism maxim în ultimul act. Introducerea finalului este constituită din cîteva măsuri în *adagio,* pline de o tragică concentrare, executate de coarde. E noapte. Rigoletto a dus-o pe Gilda la casa lui Sparafucille pentru ca fiica lui să se poată convinge de infidelitatea ducelui. Rigoletto şi-a chibzuit şi şi-a pregătit răzbunarea: seducătorul fiicei lui urmează să piară de mîna unui ucigaş anume angajat, Sparafucille; ducele este ademenit acolo de sora ucigaşului, Madda-lena. Gilda îl vede intrînd pe uşe pe duce, care cîntă nepăsător un cîntec *(La donna e mobile).*
Frivolitatea cîntecului ducelui, intrînd într-o contradicţie vădită cu atmosfera tragică de la începutul actului, creează un contrast dramatic splendid şi pregăteşte punctul culminant al actului, cvartetul. Melodii cu totul independente exprimînd diferitele stări sufleteşti ale personajelor — nepăsarea şi uşurinţa ducelui, veselia aţîţătoare a Maddalenei care rîde cu hohote, suferinţa Gildei şi hotărîrea sumbră a lui Rigoletto — se contopesc într-un ansamblu, fără să tulbure armonia întregului.

Allegro




*Ah, ah, ri- do ben di co- ra, ohe talba-je cc-stan* Ah! ah! cît îmi vi-ne-arî-de de a-ces-te ju-râ-

*po-co*
- min-te
*quan-tovalgail Vo-stre gio-co mei cre-de te,soappm* ce va-loa- re *a - re* vor-ba ce mi-ospuio ştiu bi -
*zar*
ne
*somav-vez-x, bei si- gno-re, ad m si-mi-le scher* o, de - si - şur, *iom-ti* ■ şo - rul a-n-vă-faf sa fa- câ

„Pus pe cîntarul celei mai severe aprecieri muzicale, scria A. N. Serov, cvartetul din *Rigoletto* — ... prin r e a 1 i s-m u 1 său dramatic şi prin farmecul ademenitor al combinaţiilor de sunete, trebuie să ocupe unul din primele locuri printre toate operele" '.

Ducele i-a plăcut Maddalenei; făcîndu-i-se milă de acest tînăr care a aţipit fără griji, ea îşi înduplecă fratele să-i cruţe viaţa. In locul lui va fi ucis primul trecător care va bate la uşa lor. Trăgînd cu urechea şi auzind discuţia dintre frate şi soră, Gilda îşi sacrifică viaţa pentru a-l salva pe duce, pe care tot îl mai iubeşte.

Deznodămîntul operei e laconic. O furtună care se dezlănţuie creează fondul emoţional al evenimentelor în curs de desfăşurare. In succesiunea acestor sunete Verdi realizează o expresie muzicală şi teatrală pregnantă. Se aude urletul vîntului (cor cu gura închisă în dosul scenei), tunete (timpanele), întunecimea e sfîşiată de fulgere (pasaje în zigzag în orchestră). Răzbunarea s-a săvîrşit. Rigoletto primeşte din mîinile lui Sparafucilie sacul cu cadavrul. Deodată, prin vijelie, ca un neaşteptat şi viu contrast, se aude cîntecul ducelui care se depărtează. tn faţa lui Rigoletto apare groaznicul adevăr: victimă a răzbunării a căzut propria

lui copilă. Rănită mortal, Gilda moare în braţele tatălui ei înnebunit de durere.
*Rigoletto* este prima operă de deplină maturitate a lui Verdi, operă în care calităţile caracteristice ate talentului său s-au manifestat cu o forţă extraordinară. Metodica, cu intonaţiile ei luate din viaţa de 'toate zilele şi cu bogăţia ei ritmică, capătă un caracter dramatic special. Creşte şi expresivitatea teatrală a orchestrei. Vocii i se rezervă în *Rigoletto,* ca şi în toate operele lui Verdi, rolul principal. Orchestra însă — prin trăsături laconice dar întotdeauna cît se poate de potrivite — subliniază ceea ce este mai important, încheie ceea ce nu s-a spus pînă la sfîrşit.
Fiecare personaj îşi are cercul său de intonaţii, care creează caracterizări muzicale vii. De aici provine şi diversitatea formelor vocale din *Rigoletto* (caracterul galant, de dans al baladei ducelui din introducere; cantabilitatea povestirii Gildei, dezvoltarea liberă sub formă de variaţiuni a ariei ei din actul I;
[1] *A. N. Serov.* „Verdi şi noua lui operă", op. cit., pag. 1442.

forma de monolog dramatic pe care-l au cuvintele adresate de Rigoletto curtenilor).
Verdi a ştiut să înzestreze cu trăsături individuale caracter ristice toate personajele operei, chiar şi pe cele secundare. Provocatoarea şi aţîţătoarea Maddalena, sinistrul ucigaş Sparafucilie sînt două personaje reliefate şi colorate; au multe trăsături comune cu măştile din opera buffă italiană. Ducele (acest „pe jumătate copil, crud şi îngrozitor", după cum spune Stanislavski) are şi el sfera sa intonaţională. Este de remarcat faptul că Verdi se opunea executării în concert a cîntecului ducelui *La donna e mobile,* văzînd în el o caracterizare inseparabilă de întreaga acţiune scenică a unui „personaj uşuratic şi superficial". Temîndu-se că acest cîntec al ducelui ar putea să devină cunoscut înainte de premieră, Verdi nu l-a arătat interpreţilor decît la ultima repetiţie. Dar la ieşirea din teatru, toţi cîntau şi fluierau melodia cîntecului. Din acest episod curios, care se referă la premiera operei, se poate vedea cît de repede a devenit populară această operă.
Premiera operei *Rigoletto* a avut loc la teatrul *La Fenice* din Veneţia, la 11 martie 1851. Ea s-a bucurat de un succes imens. „Asemenea operă nu poate fi judecată după o singură seară", scria *Gazetta di Venezia.* In ea totul este determinat de noutatea subiectului: muzică nouă, stil nou şi, în mare măsură, o formă nouă a numerelor". Ziarul a relevat „minunata orchestraţie" a lui *Rigoletto:* „Orchestra vorbeşte şi plînge împreună cu Dv. Niciodată sunetele n-au fost atît de expresive". Cu toate acestea, critica a dezaprobat faptul că compozitorul şi poetul au căutat „idealul frumosului" în domeniul „îngrozitorului şi al hidosului". „Pentru a obţine efecte, ei n-au recurs la ajutorul emoţiilor obişnuite — suferinţa şi teama, ci la ajutorul chinului şi al groazei (...) Dar, cu toate acestea, opera a avut un succes extraordinar; compozitorul era aplaudat şi chemat la rampă aproape după fiecare număr"'.
După premiera operei *Rigoletto,* Verdi a spus: „Sînt mulţumit de mine şi cred că nu voi scrie niciodată ceva mai frumos"[2]. Intr-o anumită măsură, compozitorul a avut dreptate: nu ştim dacă în vreuna din operele sale următoare el a izbutit să depăşească Rigoletto în ceea ce priveşte forţa dinamică,
[1] *F. Toye.* „Giuseppe Verdi", op. cit., pag. 73.
[2] *A. Bonaventura.* „Verdi", op. cit., pag. 78.

laconismul formei bine sudate şi sinceritatea emoţiilor. Nu este întîmplător faptul că opera a provocat o exclamaţie de admiraţie din partea lui Rossini: „In această muzică recunosc, în sfîrş'it, geniul lui Verdi" '. Se povesteşte că la premiera de la Paris a operei *Rigoletto* (185/), Hugo, care se afla în sală, după ce a ascultat cvartetul final, a spus nu fără invidie: „Dacă aş fi avut posibilitatea să fac în dramele mele în aşa fel, încît patru personaje să vorbească concomitent, iar publicul să le distingă cuvintele şi sentimentele diferite, as fi putut obţine un efect tot atît de mare" [2].

[1] *G. Monaldi.* „Verdi", Milano, 4 ed., 1951, pag. 137.
[2] *A. Bonaventura.* „Verdi", op. cit., pag. 85.


# XI

## „TRUBADURUL", „TR A VIATA"

După premiera operei *Rigoletto,* Verdi s-a înapoiat la Bus-seto cu intenţia de a lucra la opera sa următoare, *Trubadurul,* pe subiectul dramei lui Gutierrez. In jurul libretului s-a angajat iarăşi o corespondenţă însufleţită cu Cammarano. In scurt timp, \ a fost întocmit scenariul, care însă nu l-a satisfăcut pe compozi-i tor. Verdi era de părere că este mai bine să se renunţe cu totul la subiect, dacă el nu poate fi tratat în operă „cu toată îndrăz-*i* neala şi noutatea dramei spaniole". „Mi se pare, scria Verdi, că unele situaţii sînt lipsite de forţa şi specificul lor iniţial şi că, în special, Azucena nu şi-a păstrat caracterul neobişnuit şi nou" (9 aprilie 1851). Verdi schiţează scenariul, dînd indicaţii detaliate pentru episoadele mai importante ale operei. Satisfăcînd exigenţele compozitorului, Cammarano a transformat libretul. Colaborarea lor a continuat în tot cursul verii, deşi a fost stingherită de diferite împrejurări de ordin social şi personal.

Pe compozitor îl apăsa atmosfera de reacţiune politică instaurată în ţară după înfrîngerea revoluţiei: arestările şi represiunile nu încetau. Cenzura îşi făcea de cap. *Rigoletto,* reprezentat la Roma în ianuarie 1852, a suferit mari mutilări.

„Aceşti impresari nu înţeleg că, dacă unele opere nu pot fi reprezentate în întregime, astfel cum au fost concepute de autorii lor, e mai bine să nu mai fie reprezentate de loc, scrie cu amărăciune Verdi unui prieten al său, sculptorul Luccardi. Ei nu ştiu că transpoziţia unui număr sau a unei scene duce neapărat la un eşec. Inchipuiţi-vă însă ce se întîmplă atunci cînd se modifică însuşi subiectul" (...) „Ce ai spune tu dacă cineva ar



acoperi cu o mască neagră jumătate din faţa uneia din minunatele tale statui?" (1 decembrie 1851)[1].

Verdi a fost lovit şi de o grea durere personală. La 13 iunie 1851 a murit Luigia Uttini Verdi. Pierderea mamei, pe care compozitorul o iubea cu căldură, l-a zguduit profund pe Verdi. El n-a mai putut continua să lucreze la operă. Cîteva luni de la începutul anului 1852 le-a petrecut la Paris. In martie, a revenit în patrie şi a reînceput munca asupra libretului. O ultimă piedică în calea realizării *Trubadurului* a fost moartea lui Cam-marano, care nu mai apucase să termine libretul. „Nu pot să spun cît sînt de abătut! îi scria Verdi lui Cesare de Sanctis [2]. N-am aflat despre moartea lui dintr-o scrisoare prietenească, ci dintr-un ziar teatral stupid. Dv. l-aţi iubit ca şi mine şi veţi înţelege tot ce eu nu pot să exprim. Bietul Cammarano! Ce pierdere!" (5 august 1852) Libretul a fost terminat de un oarecare Bardare, şi abia din toamna anului 1852 Verdi a putut să lucreze nestingerit la această operă, pe care a desăvîrşit-o în cîteva luni.

„Lumea spune că opera e prea sumbră şi că în ea sînt p-rea multe morţi, îi scria Verdi Clarinei de Mafiei despre *Trubadurul.* Dar, la urma urmei, viaţa e plină de moarte ... Ce mai e în ea?" (29 ianuarie 1853). Coloritul pesimist al acestor rînduri e de înţeles. El nu se datoreşte nicidecum unui scepticism sumbru; este vorba de o reacţie emoţională în urma înăbuşirii revoluţiei, în urma nenumăratelor vieţi pierdute de patrioţii-revolu-ţionari, plini de abnegaţie, a morţii acelora care i-au fost dragi.

Drama *Trubadurul,* apărută la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului XIX şi pusă la baza operei lui Verdi, este un debut strălucit al tînărului dramaturg spaniol Antonio Garcia Gutierrez, devenit mai tîrziu celebru. In subiectul *Trubadurului* sînt oglindite primele răscoale ale oraşelor spaniole, care la începutul secolului XV începuseră lupta împotriva feudalismului. In romantismul sumbru al piesei lui Gutierrez, în spiritul ei de răzvrătire şi protest, în ascuţimea situaţiilor scenice, asemănătoare dramelor lui Hugo, Verdi a găsit un material generos, apropiat lui. Din nefericire, prelucrată de Cammarano şi Bardare, lucrarea lui

Gutierrez a pierdut o bună parte din ascuţimea ei politică. In operă, lupta de eliberare a poporu-

[1] *G. Monaldi,* „Verdi" op. cit. pag. 133.

[2] Cesare de Sanctis ■— negustor din Neapole, prieten al lui Cammarano şi înflăcărat admirator al muzicii lui Verdi.



lui a fost estompată de un subiect complicat, cu o intrigă încurcată, cu situaţii romantice de efect, dar exagerate.

Poetul trubadur Manrico, unul din fiii contelui di Luna, a fost răpit în copilărie de ţiganca Azucena, care s-a răzbunat astfel pe conte, pentru că-i arsese mama pe rug. Azucena a hotărît să omoare copilul, dar, aflîndu-se într-o stare de puternic zbucium sufletesc, a făcut o greşeală: l-a aruncat în foc pe propriul ei copil. Manrico a rămas în viaţă; Azucena l-a crescut ca pe propriul ei fiu, educînd în el ura împotriva asupritorilor. Manrico deveni conducătorul unei răscoale populare şi se ridică împotriva contelui di Luna, neştiind că acesta este fratele lui bun. Conflictul dintre cei doi fraţi se complică printr-o rivalitate în dragoste: Manrico este alesul frumoasei Leonora a cărei mînă o pretinde şi di Luna. Crezînd că Manrico, grav rănit de rivalul său, a murit, Leonora se retrage la o mănăstire din care di Luna vrea s-o răpească. Dar Manrico cu ceata lui i-o fură de sub ochi. In văzul călugăriţelor buimăcite şi a contelui înfuriat, Leonora părăseşte mănăstirea, însoţită de iubitul ei.

In tabăra militară comandată de contele di Luna este adusă o ţigancă suspectă, care rătăcea prin apropiere. Este Azucena, care spera să dea de urma lui Manrico. Cei din anturajul contelui recunosc în ea pe femeia care, cu mulţi ani în urmă, l-a răpit pe fiul bătrînului conte. Azucena e condamnată la moarte. Incercînd să salveze viaţa Azucenei, pe care o ameninţă arderea pe rug, Manrico este prins. Deznodămîntul tragic se produce în închisoarea în care lîncezesc Manrico şi Azucena aşteptîndu-şi execuţia. După ce-l înşeală cu promisiuni pe contele di Luna, şi ia otravă, Leonora pătrunde în închisoare. Contele, care apare pe neaşteptate acolo, o găseşte pe Leonora murind în braţele lui Manrico. El porunceşte executarea prizonierului. Azucena se răzbună, dezvăluindu-i contelui misterul naşterii lui Manrico. Di Luna află că trubadurul executat a fost propriul său frate.

„In ceea ce priveşte ororile melodramatice, scrie A. N. Serov, împletitura situaţiilor din // *Trovatore* (Trubadurul) întrece în mare măsură (...) piesele cele mai dezlînate, cele mai nefireşti, cele mai monstruoase (...) cu intrigi infernale, cu deznodăminte sîngeroase, cu otrăvuri, pumnale, crime şi răzbunări de tot soiul" '. Trebuie să recunoaştem justeţea acestor reproşuri,

[1] *A. N. Serov.* „Luisa Miller, operă de Verdi, la Teatrul Mare". Articole critice, voi. 11 Sanct-Petersburg, 1892, pag. 865.



deşi lipsurile libretului nu i-au răpit din forţa emoţională. De sigur că în ceea ce priveşte integritatea şi claritatea concepţiei generale, în ceea ce priveşte dramaturgia laconică şi compactă, *Rigoletto* este mult superior.

întocmind libretul *Trubadurului,* Cammarano a scindat acţiunea într-o serie de scene reliefate, de efect, convingătoare. Dar desfăşurarea evenimentelor este greu de urmărit. Printre altele, supraîncălzirea excesivă a acţiunii îl sileşte în repetate rînduri pe libretist să recurgă la procedeul povestirii de către personaje a unor evenimente anterioare (în introducere, balada lui Ferran-do; în actul I, povestirea Leonorei despre dragostea ei pentru trubadur; în actul II, cîntecul Azucenei). Cu toate acestea, intriga încărcată n-a ştirbit pregnanţa situaţiilor dramatice.

Opera lui Verdi e pătrunsă de spiritul de răzvrătire al dramei lui Gutierrez. Nu degeaba cabaletta eroică a lui Manrico (actul III), cu ritmica ei voluntară şi elastică, cu melodia ei simplă şi. reliefată, devenise unul dintre cele mai populare cîn-tece revoluţionare italiene.

Prin caracterul dramaturgiei sale, *Trubadurul* se apropie, poate cel mai mult de *Emani.* Avîntul romantic, spiritul de protest social îmbinat cu coloritul sumbru general, cu situaţiile de contrast şi de efect, precum şi intrigile complicate, apropie una de alta aceste opere ale lui Verdi. Dar dramaturgia operei *Trubadurul* are şi trăsături noi. Verdi acordă aici mai multă atenţie conturării psihologice a eroilor. Lumea puterii feudale — contele di Luna şi anturajul său — contrastează cu tipurile luate din popor, trubadurul Manrico, poet liber şi conducător al celor asupriţi, şi ţiganca Azucena. Verdi găseşte *culori* noi pentru zugrăvirea caracterelor lor. Fermecătoarea simplitate a melodiilor, cu nuanţe orientale specifice caracterizează partea Azucenei şi aceea a lui Manrico. Alte mijloace muzicale, mai obişnuite, sînt folosite în operă pentru caracterizarea contelui di Luna; de acest tip de îngîmfat *grande spaniol* sînt legate figuri ritmice de fanfară în tempo de marş.

Contrapunerea celor două lumi, a celor două tabere ostile, se face în introducere, care începe cu tema fanfarei compacte, provocatoare şi războinică a suflătorilor de alamă. Balada lui Ferrando, care povesteşte soldaţilor adunaţi în miez de noapte despre răpirea fiului contelui de către o ţigancă, este construită pe contraste extreme: treceri de la o naraţiune misterioasă la explozii de superstiţioasă groază şi mînie în refrenurile corale;



de la *pp,* aproape de la şoapte, la un *ff* ţipător al întregii mase orchestrale. Prin caracterul ei, melodia de bază a baladei se apropie de temele în formă de lied ale Azucenei (cîntecul şi povestirea, răspunsurile la interogatoriu, delirul din închisoare). De fapt, aceasta este o primă trăsătură în expunerea caracterului complex al ţigăncii. Melodiile simple cu conţinut tragic ale Azucenei care, fără să-şi piardă baza melodică italiană, prin ritmica lor specifică şi prin unele turnuri melodice, sînt înrudite cu cîntecele populare ţigăneşti.

încă din timpul cînd lucra la scenariul operei, Verdi îi arătase lui Cammarano că personajul principal al operei, cu un caracter neobişnuit şi nou, e ţiganca Azucena (după cum am spus, Verdi voise să intituleze opera cu numele ei). Compozitorul subliniase în repetate rînduri că „cele două pasiuni puternice ale acestei femei sînt dragostea filială şi dragostea maternă". De aceea, stăruise ca „dragostea ei pentru Manrico şi sălbateca-i sete de răzbunare pentru mama ei" să fie nedespărţite de acest personaj de-a lungul întregii acţiuni.

Rolul principal în caracterizarea Azucenei îl are primul tablou al actului II, unul dintre cele mai frumoase episoade ale •operei: O şatră de ţigani în munţi. într-o parte, la un foc, stă Azucena, cufundată în gînduri triste. Introducerea acestei scene o constituie corul — cu un colorit specific — al ţiganilor, cu un ritm viguros, „de muncă", accentuat prin lovituri de ciocan în nicovală. Flăcările focului deşteaptă în Azucena îngrozitoare amintiri:

Allegretto

fol- le ia-do mi-la

să, - ba - ti - că

Ru - qul prin - uî gro

Această temă, a amintirilor legate de mama moartă a Azucenei, apare în povestirea ei despre fantoma mamei care-i cere s-o răzbune. Ea apare din nou în scena finală a operei, cînd gîndurile Azucenei care dormitează se îndreaptă din nou spre mama ei.



Bogăţia emoţională a melodiilor simple din cîntecul Azu-cenei, precum şi construcţia lor liberă, determinată de amintirile triste ale ţigăncii şi de povestirea pe care o deapănă pentru

fiul ei, dau scenei respective o forţă captivantă. Atribuind formelor vechi un conţinut emoţional nou, Verdi a ştiut să creeze imagini artistice care ne cuceresc printr-un dramatism hemaiîntîlnit în opera italiană.

In această scenă ne atrage atenţia şi folosirea remarcabilă a orchestrei, care urmăreşte cu discreţie vocile şi accentuează succesiunile de emoţii în contrast. Suspinele bolnăvicioase ale oboiului subliniază trista expresivitate a vorbirii Azucenei:

Andante mosso ______________ & *.

tr3c - *da io la se - gtiia pian - gen - do*

- P[1] - M mă î • - ne - ca - se plin - sul



Verdi obţine prin mijloace orchestrale extrem de simple imagini sugestive: flăcările, din ce în ce mai mari, limbile de foc ce se înalţă, sînt redate prin creşterea sonorităţii de la *pp* la *//*, prin salturile crescînde executate de suflătorii de lemn.

Pe Verdi îl atrăsese în mod deosebit sarcina de a dezvălui neobişnuita lume sufletească a Azucenei.

Discutînd scenariul *Trubadurului,* Verdi se oprea cel mai mult asupra episoadelor care scoteau în evidenţă factura psihică a ţigăncii vrăjitoare. Astfel, Verdi scria în legătură cu scena interogării Azucenei în tabăra contelui (actul III): „Dialogul, întrebările şi răspunsurile din drama spaniolă scot în evidenţă foarte bine caracterul ţigăncii ... Unde te duci"? — Nu ştiu. Trăiam în munţi şi aveam un fiu. M-a părăsit. Mă duc să-l caut" (9 aprilie 1851).

In muzica din scena interogatorului, Verdi obţine tot atît de reliefat, ca şi în introducere, contrastul tragic dintre contele di Luna, îngîmfat şi crud, şi ţiganca profund îngrijorată de soarta fiului pierdut.

„Să nu faceţi din Azucena o nebună, îi scria Verdi libretis-tului în legătură cu scena finală din închisoare. Epuizată din cauza oboselii, a suferinţei, a fricii şi a nopţilor fără somn, ea vorbeşte confuz. Facultăţile ei mintale sînt slăbite, dar dînsa nu-i nebună" (ibid).

Această observaţie a compozitorului este esenţială şi ca remarcă pentru executarea partidei

Azucenei, partidă care adesea era interpretată de cîntăreţe în mod greşit, ca o „scenă a nebuniei", pentru a obţine efect.

Verdi a ştiut să zugrăvească în mod sugestiv şi caracterul lui Manrico. Melodiile lui poetice cu coloritul lor oriental (maur) ne cuceresc prin nobleţea şi simplitatea plastică a liniilor. Aşa este cîntecul de dragoste cu caracter de improvizaţie pe care trubadurul îl compune, acompaniat uşor de lăută (harpă în orchestră), noaptea, sub balconul Leonorei (actul I).

Vedem şi mai multă expresie şi totodată o simplitate cuceritoare în cîntecul lui Manrico prin care îşi ia rămas bun de la viaţă (finalul operei: scena cu *Miserere):*

157

**Andante** assai **sostenuto**

*- nir* **a** *cfii de si* <?, **3** *chi de si a mo - rir!*

**-cel** **ce** vrea să **moa** - ră şi-o chra - mâne-n - ce - tat!

Aceste melodii anticipează romanţa Aidei, pe care o mistuie dorul de patrie. De altfel, legăturile cu *Aida* pe care le descoperim în finalul *Trubadurului,* nu se limitează de loc la exemplele date. După cum a arătat însuşi autorul, în ceea ce priveşte dramaturgia, — modelul scenei judecăţii din *Aida* l-a constituit celebra scenă cu *Miserere,* despre care se va vorbi mai jos.

Pe măsură ce se dezvoltă acţiunea, tipul liric de poet visător se îmbogăţeşte cu trăsături eroice (duetul cu Azucena din actul II si susmenţionatul cîntec al lui Manrico). Dar nici sub aspectul eroic imaginea muzicală a lui Manrico nu-şi pierde simplitatea cantabilă, prin care se apropie de personajul Azucena.

Caracterizarea Leonorei e mai slabă decît a Azucenei şi a lui Manrico, dar rolul ei are multe pagini de lirism fermecător, justificat din punct de vedere psihologic, lirism care capătă în finalul operei tonuri dramatice, patetice. Dintre cele mai frumoase episoade legate de Leonora face parte povestirea ei despre dragostea pe care o nutreşte pentru trubadur — o nocturnă poetică şi luminoasă (cavatina din actul I). Numai puţin expresive sînt recitativul şi aria Leonorei din actul IV. „Tinzînd prin

158

*****

natura sa, ca şi V. Hugo, spre antiteze (...) spre Contraste bine conturate — scrie Serov ■— printre efuziunile sale senore, energice şi zgomotoase, Verdi se opreşte adesea, cu o deosebită dragoste, asupra nuanţelor caracterelor gingaşe ale femeilor. Astfel, în rolul Gildei şi în acela al Leonorei, el obţine un realism psihologic subtil; în tot ce a scris, de pildă strălucitul Rossini, nu se poate descoperi nici măcar o umbră a unui astfel de realism. Maniera lui Verdi — nefastă pentru cîntăreţi şi cîntă-reţe, — aceea de a duce vocile în registrul superior şi de a

obţine efecte printr-o sonoritate maximă, ajungînd la nişte ţipete lipsite de eleganţă, merge, fireşte, mînă în mînă cu o orchestraţie extrem de zgomotoasă. Dar, uneori, datorită dragostei maestrului pentru antiteze, această forţă exterioară — *una forza brutale* — cedează locul unor combinaţii sonore subtile, gingaşe, aeriene, produse de flaute, oboaie şi viori sordinate în registrul superior, combinaţii care se înrudesc cu cele ale lui Meyerbeer, Berlioz şi Wagner" '.
în *Trubadurul,* dragostea lui Verdi pentru antiteze s-a manifestat într-o măsură tot atît de mare ca şi în *Rigoletto,* în multe din episoadele operei, bazate pe contraste în care compozitorul a realizat o forţă dramatică zguduitoare. Se remarcă mai cu seamă două minunate scene de ansamblu din finalul operei: scena *cu Miserere* şi cu clopotele funebre (de la începutul finalului) şi terţetul din închisoare.
Construcţia liberă a scenei cu *Miserere* (cele două părţi tradiţionale ale ariei Leonorei — *Adagio* şi *Allegro* — sînt despărţite printr-un ansamblu) este determinată de concepţia dramaturgică. Leonora se află, noaptea, lîngă turnul- castelului în care zac Manrico şi Azucena, condamnaţi la moarte. Introducerea la final o constituie un *Adagio* orchestral, care precede cantilena tristă a Leonorei. Expresivitatea acestui scurt episod este accentuată printr-un colorit de timbre neobişnuit: clarinetele în registrul inferior combinate cu fagoturile. Cu un simţ tot atît de delicat găseşte compozitorul culorile orchestrale adecvate şi pentru frazele de încheiere din *Adagio-u* Leonorei, cînd pe fondul foşnetului „nocturn", tremurător, al oboaielor, flautelor şi clarinetelor se aude pasionata-i chemare adresată iubitului ei. Această melodie inspirată este un exemplu remarcabil în felul în care se poate atribui unei coloraturi vocale un conţinut emoţional:

[1] *A.* A'. *Serov.* „Verdi şi noua lui operă", op. cit., pag. 1443.



**Adagio**

■^j—., *dolce*

**bp=jf--- ^J"ii r<S £ j C__^f *3***

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *ma* | *deh!* | *y//_ «77 - ^vw - vi • do* | | | | *le pe - ne,__* |
| nici | *non d/r* | *le pe - ne, ie pe- ne dd m/o cor,* | | | | |
| ***0* j,** | - | nu-i_— po-fne-rti | | | | de du- |
| **.** | de____ | re- rea, de du re-rea | | | | |
| | _cum | *hSJi prTuu* .. v Ai s | | | | e |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | |
| fptt £ j* | * ■ r | î | [1] r i ^j ** #i | | -l ! P |
| | | | | | |

In contrast tragic cu melodia pasionată a Leonorei este dangătul clopotului sunînd a înmormîntare precum si coralul sever *Mtserere,* care prevestesc executarea deţinuţilor. Cîntarea sumbră a călugărilor catolici, disperarea Leonorei şi cîntecul poetic prin careManrico îşi ia rămas bun de la viaţă alcătuiesc un ansamblu



zguduitor prin forţa lui dramatică '. Prin trăsături simple, dar puternice, orchestra accentuează contrastul emoţional al scenei: printr-un *tutti* orchestral sumbru şi compact (acorduri în tempo de marş funebru), durerea neconsolată a Leonorei, iar prin timbrul curat şi transparent al harpei, despărţirea de viaţă a lui Manrico. După această scenă, *Allegro agitctto* (secţiunea a doua a ariei Leonorei), eroica ei hotărîre de a-şi da viaţa pentru salvarea iubitului, răsună cu o şi mai mare putere de convingere.

Nu mai puţin impresionant este şi terţetul final din închisoare, tragica explicaţie dintre Leonora şi Manrico, explicaţie care se împleteşte cu cîntecul poetic şi senin al Azucenei (ţiganca îşi aminteşte în vis de munţii în care a trăit liberă).

In ceea ce priveşte unitatea dramatico-muzicală, *Trubadurul* este inferior operei *Rigoletto,* dar o întrece prin inepuzabila sa bogăţie melodică. Această operă a devenit atît de populară tocmai datorită melodiilor ei străbătute de intonaţiile cîntecelor populare. Melodiile din *Trubadurul* s-au cîntat şi în concerte, şi pe stradă, atît în forma lor originală, cît şi în numeroase transcripţii pentru diferite instrumente.

La timpul său, *Trubadurul* era extrem de popular în Rusia. „Se dădea // *Trouatore,* scrie Laroş. O lucrare care a fost cîntată şi răscîntată, dar chiar şi în acest material, inepuizabil pentru flaşnetele din copilăria mea, geniul lui Verdi arde eu o flacără vie"[2]. I. S. Turgheniev, care nu făcea deloc parte din rîndurile admiratorilor operei italiene, scria (la 8 decembrie 1855): „Mi-a plăcut *Trubadurul* (noua operă a lui Verdi), pentru care, ca şi pentru Verdi în general, aveam o foarte puternică opinie preconcepută. Dar mai ales o scenă din ultimul act este uimitor de frumoasă şi poetică"[3].

*Trubadurul* a fost însoţit de succes chiar de la premieră (Roma, teatrul *Apollo,* 19 ianuarie 1853). Tibrul care se revărsase şi inundase străzile din preajma teatrului *Apollo* n-a oprit

[1] Legăturile cu *„Aida"* sînt evidente aici; ele nu se limitează la asemănarea — din punctul de vedere al construcţiei — dintre scena cu *Miserere* şi scena judecăţii din *Aida.* Exclamaţiile pline de durere ale Leonorei prevestesc replicile tragice ale lui Amneris din scena judecăţii, iar în liniile *Adagio-ului* Leonorei se schiţează conturul melodfc al duetului Aida-Radames, pe care ei îl cîntă în pragul morţii (inclusiv deplasarea accentelor de pe **timpii tari).**

[2] *G. Laroş.* „Primul spectacol al italienilor. *„II Trovatore* de Verdi" „Rossia" din 16 decembrie 1900.

[3] Culegerea „I. S. Turgheniev". Sub redacţia lui N. L. Brodski. Moscova, 1940, pag. 109.



publicul însetat de dorinţa de a asculta noua operă a lui VerdL O mare mulţime a asaltat de la orele 9 dimineaţa porţile teatrului. Spectacolul a stîrnit entuziasmul general. In scurt timp, *Trubadurul* a fost reprezentat cu un succes triumfal la Paris, Londra,. Petersburg şi în alte oraşe ale Europei. Această operă a lui Verdi mai face parte şi astăzi din repertoriul multor teatre muzicale.

Altă soartă a avut-o cea de-a treia dintre operele celebre ale lui Verdi din aceeaşi perioadă. Compozitorul a scris *Trauiata* pentru teatrul *La Fenice* din Veneţia aproape concomitent cu

*Trubadurul*. In momentul premierei *Trubadurului,* compunerea *Traviatei* se apropia de sfîsit. Premiera a avut loc la 6 martie 1853.
*Traviata* a suferit un eşec. Tema operei, scrisă pe subiectul faimoasei piese *Dama cu camelii* de A. Dumas (fiul), provoca discuţii aprinse. Compozitorului i se reproşa că răspîndeşte influenţa pervertitoare a literaturii franceze, că personajul central al operei nu este o eroină romantică, ci o femeie respinsă de societate. Verdi a considerat chiar necesar să sublinieze acest lucru prin titlul operei (în limba italiană traviata înseamnă femeie decăzută). Desigur că tipul de curtezană, renăscută prin' dragoste, n-a apărut pentru prima oară în *Dama cu camelii* (să ne amintim de *Manon Lescaut* a abatelui Prevost şi de *Marion Delorme* a lui Victor Hugo). Dar atît în piesa lui Dumas, cît şi în opera lui Verdi a fost arătată întîia oară viaţa curtezanelor pariziene ale vremii; de aceea, apărătorii moralei burgheze considerau acest fapt drept o îndrăzneaţă provocare la adresa familiei şi a căsătoriei. Spectatorii nu puteau să-i ierte compozitorului nici abaterea de la tradiţiile uzuale ale operei. Pentru prima oară-au apărut pe scena lirică oameni îmbrăcaţi după moda timpului. Un rol important în căderea *Traviatei* l-a avut şi o distribuţie nereuşită: cîntăreţii au trebuit să execute opera într-un stil nou,, intim, de cameră, neobişnuit pentru opera italiană. Succesul a mai fost împiedicat şi de o greşeală de regie: alegerea nepotrivită a protagonistei. In scenele cele mai patetice se auzeau explozii de rîs, deoarece constituţia fizică robustă a artistei Dona-telli nu corespundea de loc cu înfăţişarea unei femei care moare -de oftică.
Intr-o scrisoare adresată lui Muzio a doua zi după premieră, Verdi scria: „Am suferit un fiasco. Timpul va arăta dacă vina e a mea sau a cîntăreţilor" (7 martie 1853). Dar, cu toată căderea *Traviatei* la premieră, Verdi nu se îndoia că opera lui va^
162
fi înţeleasă şi apreciată. într-adevăr, peste un an *Trauiata* a fost reluată cu salto-uri neînsemnate. Antonio Galii, un înflăcărat admirator al lui Verdi, a reprezentat-o la teatrul său *San Bene-detto* din Veneţia. Ce-i drept, pentru a se face o concesie unui lucru cu care era obişnuit publicul, a trebuit să recurgă la un compromis: costumele contemporane au fost înlocuite cu costume din vechime. *Trauiata* a fost executată de cîntăreţi excelenţi şi s-a bucurat de un succes răsunător, care sporea din an în an. într-un timp scurt, ea a făcut ocolul întregii Europe şi a intrat în mod trainic în repertoriul teatrelor de operă.
*Dama cu camelii* a fost un debut strălucit al tînărului A. Dumas în teatru.
Eroina piesei lui Dumas nu este un personaj născocit. Prototipul Marguerititei Gauthier este Mărie Duplessis.o femeie foarte cunoscută la Paris în cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX; A. Dumas a cunoscut-o personal. Fiică de ţărani săraci din Normandia, orfană de mamă la o vîrstă fragedă Mărie Duplessis a fost trimisă de tînără la Paris ca să-şi cîştige existenţa. N-a rezistat ispitelor marelui oraş. Frumuseţea extraordinară a Măriei a atras spre ea numeroşi „protectori" bogaţi. In scurt timp Mărie Duplessis a devenit una dintre stelele cele mai strălucitoare şi cele mai la modă ale *demimondului* parizian. Inteligenţa şi farmecul ei subtil stîrneau admiraţia multor contemporani iluştri, printre care celebrul compozitor Franz Liszt şi poetul Theophile Gautier.
*Dama cu camelii* e o lucrare în oarecare măsură autobiografică. Tînărul Dumas, care a încercat personal forţa farmecului Măriei Duplessis, a fost profund zguduit atunci cînd, înapoiat dintr-o îndelungată călătorie, n-a mai găsit-o în viaţă. A. Dumas a întruchipat cu multă căldură şi cordialitate chipul Măriei Duplessis, aureolat de romantismul dragostei sale tinereşti, în romanul său şi în piesa cu acelaşi titlu, scrisă ceva mai tîrziu. Dumas îşi înzestrează eroina cu trăsăturile Măriei Duplessis. „In ea se vede fata nevinovată — scrie Dumas în romanul său — din care o întîmplare neînsemnată a făcut o curtezană, şi o curtezană pe care o întîmplare nevinovată ar fi putut s-o transforme într-o femeie dintre cele mai iubitoare şi dintre cele mai curate" '.
[1] *A. Dumas (Jils.)* „La dame atix camelias". Paris, 1893, pag. 89.

163

Cuvintele Margueritei Gauthier, eroina romanului, răsună ca o biciuitoare demascare a ipocriziei burgheze. „Lumea se teme de noi ca de nişte animale de pradă, sîntem dispreţuite ca nişte paria, sîntem înconjurate numai de oameni care iau mai mult decît dau şi, pînă la urmă, murim ca nişte cîini, împingînd la pieire şi pe alţii şi pe noi înşine" '. In drama lui Dumas, cînd tatăl lui Armând Duval caută s-o înduplece pe Marguerite să se despartă de fiul său, ea spune cu deznădejde: „Deci, e adevărat? Orice s-ar întîmpla, dacă ai căzut o dată, nu mai ai posibilitatea să te ridici. Dumnezeu te iartă, dar oamenii niciodată!" (actul III, tabloul IV). O sentinţă aspră la adresa judecătorilor ei răsună şi în cuvintele triste ale Margueritei în pragul morţii: „Tatăl tău ştia că trebuie să mor, pentru că altfel nu ţi-ar mai fi scris!" (actul V, tabloul VIII).

Sarah Bernhardt, jucînd în rolul Margueritei Gauthier, ştia să arate cu o deosebită putere de convingere, după mărturiile contemporanilor, evoluţia eroinei, transformarea unei strălucite curtezane într-o femeie care iubeşte cu o dragoste curată şi plină de abnegaţie. Pe spectatori îi mişca declamaţia ei poetică şi tărăgănată: „Cîteodată uit ce am fost si trecutul meu e atît de departe de prezent, încît mi se pare că e vorba de două femei, că cea de-a doua de abia îşi mai aduce aminte de cea dintîi. Atunci cînd, îmbrăcată cu rochie albă şi cu pălărie mare de paie [...] intru cu Armând în barcă, pe care o lăsăm să fie purtată de curent, şi ea se opreşte sub sălciile unei insule din apropiere, nimeni, nici măcar eu însămi nu cred că această umbră albă e Marguerite Gauthier" [2].

*Dama cu camelii* a produs o puternică impresie asupra lui Verdi, care a asistat la premiera dramei la Paris, în iarna anului 1852. Dispunem de foarte puţine date referitoare la procesul de creare al operei. Libretul a fost întocmit de Piave sub conducerea lui Verdi. Se ştie că varianta iniţială a scenariului nu l-a satisfăcut pe compozitor şi că, la cererea acestuia a fost mult comprimată. Schema scenariului în ceea ce priveşte dramaturgia e întrucîtva simplificată, în comparaţie cu piesa; a fost păstrată intactă numai linia de bază a subiectului: drama Violettei (Marguerite Gauthier) şi a lui Alfredo Germont (Armând Duval).

[1] *A. Dumas (ţils.)* „La dame aux eamelias", pag. 118.

[2] Vezi *Fr. Sarcey.* „Quarante ans de Theâtre". Paris, 1901, pag. 186.

164

*Traviata* e prima operă a lui Verdi din care intriga şi atracţia scenică lipsesc aproape cu desăvîrşire şi din care a fost eliminat tot ce ar fi putut să împiedice concentrarea atenţiei asupra lumii sufleteşti a eroinei, asupra omeniei autentice a nobilei Violetta, asupra destinului ei tragic. Verdi a dezvăluit conflictul profund dintre factura spirituală a eroinei şi năzuinţele ei, pe de o parte, şi mediul înconjurător, pe de altă parte. Muzica *Trauiatei* a răsunat ca o aspră denunţare a acelei morale false ce a dus la un deznodămînt tragic viaţa femeii pe care a condamnat-o fără cruţare. Totodată, în această operă nu există nici umbră de retorică, nimic care să urmărească producerea unui efect exterior. E un portret realist, realizat într-o gamă de nuanţe delicate. Este caracteristic faptul că sonorităţile orchestrale transparente (predomină coardele) se menţin aproape tot timpul în *piano.* Trebuie remarcat că compozitorul acorda o deosebită însemnătate respectării nuanţelor în rolul *Trauiatei.* Intr-o scrisoare către Escudier cu prilejul proiectatei reprezentări a *Trauiatei* la Paris, Verdi scria că opera „va merge bine, dacă orchestra va înţelege odată pentru totdeauna că trebuie să cînte *piano"* (5 martie 1864) '. După mărturia lui B. V. Asafiev, astfel interpreta opera *Trauiata* — variind doar diferitele nuanţe ale *piano-u\ui* — talentatul dirijor sovietic V. A. Dranişnikov, care a cucerit auditoriul prin aprofundarea concepţiei autorului. Credem că acuzaţiile nedrepte de trivialitate, de „flaşnetarism", care nu o dată i s-au adus acestei opere, se datoresc doar interpretării ei greşite de către unii *muzicieni* insuficient de sensibili.

Nu mai puţin caracteristic pentru stilul *Trauiatei* este şi importanţa pe care o capătă melodiile de dans luate din viaţa de toate zilele. Aceste melodii au multă poezie romantică şi sînt pline

de un subtil conţinut psihologic. Explicaţia dintre Alfredo şi Violetta din actul I se desfăşoară pe fondul unui vals. Prima arie a Violettei, o melodie melancolică fermecătoare, e scrisă de asemenea în ritm de vals, ritmica de dans se aude şi în melodiile atît de poetice din ultimul act: în aria Violettei care moare în singurătate şi în duetul ei final cu Alfredo.
In *Traviata* preodmină principiul vocal, deşi un rol important i se rezervă şi orchestrei — rolul de îmbogăţire şi de

[1] *O. Prodhomme.* „Lettres inedites de Verdi â Leon Escudier". Revista musicale italiana, 1928, voi. XXXV, pag. 176.
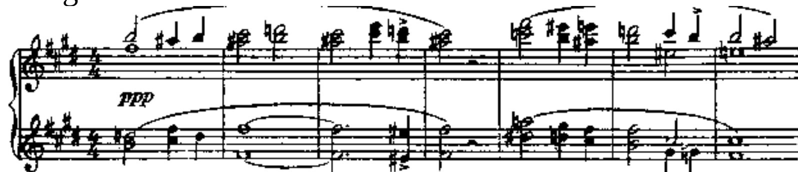


adîncire a caracterelor. In stilul melodic al *Traviatei* apar multe elemente noi în comparaţie cu predecesoarele ei. Recitativele cantabile expresive, contopindu-se cu episoade-arioso, creează scene mari de construcţie liberă. Aşa sînt: scena explicaţiei dintre Violetta şi Alfredo din actul I şi scena dintre Violetta şi Germont din actul II. Aici, recitativul, după cum a relevat pe bună dreptate A. I. Saverdian, „prin bogăţia lui muzicală, nu este inferior numerelor de sine stătătoare, ci devine principalul purtător al acţiunii dramatico-muzicale neîntrerupte"'.
Verdi dezvoltă caracterizarea muzicală a Violettei, folosind cu elasticitate cîteva melodii de bază. Ce-i drept, este greu să vorbim în cazul de faţă despre principiul leitmotivelor' aplicat în mod consecvent. Foarte des, melodiile de bază apar transformate în mod esenţial. Mai des se aud doar „reminiscenţe" .ale melodiilor de bază, intonaţii, sau o ritmică asemănătoare.
O dezvoltare tematică de acest gen există şi în *Luisa Miller.* Dar în *Trauiata* însuşi materialul melodic e mai expresiv. Mai este important de relevat faptul că dezvoltarea tematică, care în *Luisa Miller* este încredinţată aproape în întregime orchestrei, în *Traviaîa* pătrunde în partidele vocale.
Mai puţin individualizate sînt caracterizările altor personaje ale operei: Alfredo şi Germont-tatăl. Aceasta nu înseamnă nicidecum că rolul lui Alfredo şi acela al lui Germont sînt sărace din punct de vedere muzical. Episoadele cele mai impresionante sînt scenele dintre aceste două personaje şi Violetta. Adesea, melodii şi ritmuri apărute pentru prima oară în partida lui Alfredo şi în aceea a lui Germont o însoţesc mai tîrziu pe Violetta, devenind un fel de „completare psihologică" a caracterizării ei.
Concepţia *Traviatei* ca operă-portret se vădeşte chiar din scurtul preludiu orchestral, care reproduce chipul poetic al eroinei. In preludiu se aud cele două teme de bază ale operei. Prima, care răsună în sonoritatea sordinată a coardelor (viorile divisi), este tema înduioşător de tristă a Violettei muribunde:
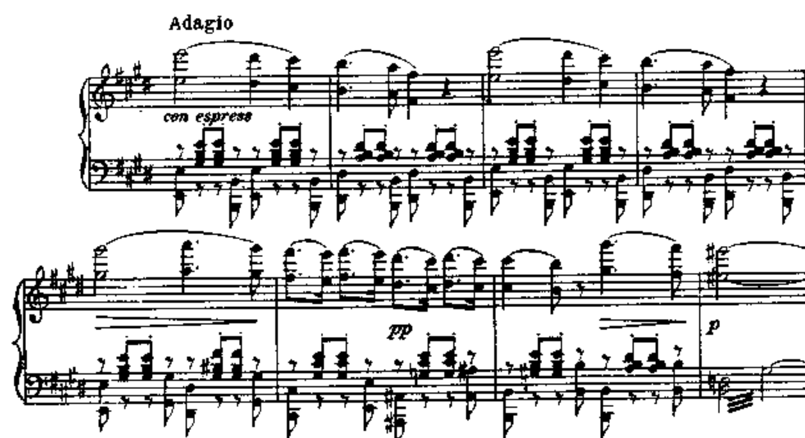
[1] *A. I. Saverdian.* „Traviata, operă de Qiuseppe Verdi". Moscova 1935 pag. 32.
'



Adagio J-6«




Cea de-a doua, pasionată şi de largă respiraţie, este tema dragostei sale:




La începutul operei, eroina nu este încă scoasă în evidenţă iată de anturajul ei. In atmosfera unui bal strălucit, plină de viaţă şi lipsită de griji, ea se contopeşte cu mulţimea gălăgioasă şi veselă a invitaţilor. După un *brindisi* închinat lui Bahus, urmează un vals antrenant. Pe fondul valsului se aude dialogul plin de emoţie dintre îndrăgostitul Alfredo şi Violetta, care încearcă să-şi ascundă tulburarea sub masca unei prefăcute nepăsări. Din replicile înflăcărate ale lui Alfredo se dezvoltă tema autoritară a mărturisirii lui. Acesta este nodul dramei. Sentimentul lui Alfredo deşteaptă în tînăra femeie visul unei adevărate fericiri.
Rămasă singură, Violetta se lasă stăpînită de noul ei sentiment. In scena şi aria finală se face o expunere largă a caracterizării Violettei. Ea îşi aduce aminte de zilele senine din

neprihănita ei copilărie. Aceasta este prima secţiune a ariei, un vals melancolic fermecător: în partea mediană se aude tema mărturisirii lui Alfredo; din acest moment ea devine tema dragostei Violettei. într-un *Allegro* strălucitor (secţiunea a doua a ariei), Violetta îşi alungă visurile, pentru că nu crede în posibilitatea unei astfel de fericiri.
In actul II, Verdi dezvăluie într-un chip adînc pătrunzător, evoluţia psihică a eroinei. Este caracteristic faptul că, de acum înainte, intonaţiile ei capătă simplitatea unor cîntece lipsite de coloraturi bogate şi nu urmăresc deloc efecte exterioare. Arătînd profunda omenie a Violettei, care a găsit în sentimentul ei puterea necesară pentru o eroică renunţare la ea însăşi, compozitorul pune faţă în faţă imaginea curată din punct de vedere moral, înălţătoare, a „curtezanei" şi mediocritatea de filistin a unui burghez mărginit din provincie, tatăl lui Alfredo, Germont.
Unul dintre cele mai frumoase episoade ale operei este scena centrală din actul II, dialogul dintre Violetta şi Germont, în care-i cere să se despartă de fiul lui. Germont nu este lipsit de bunătate, dar această bunătate are urme de făţărnicie. E mişcat de durerea Violettei, ceea ce nu-l împiedică însă să profite fără ezitare de renunţarea ei. Gama sentimentelor Violettei, care trece de la nelinişte la un protest pasionat, iar după aceea, prin chinuitoare îndoieli şi desnădejde, la o hotărîre plină de abnegaţie, este redată puternic si realist.
In duet şi în scena următoare, aceea a scrisorii de despărţire, se aud intonaţiile temei mărturisirii şi ale primei arii a Violettei: tema dragostei, ca o culminare dramatică, se intonează la sfîrşitul scenei scrisorii, atunci cînd Violetta, care a hotărît să-l părăsească în ascuns pe Alfredo, îşi ia rămas bun de la iubitul ei.
Trebuie să relevăm că intonaţiile melodiei lui Germont *(Va trece pasiunea)* din scena actului II, pătrund în aria finală a Violettei care îşi aşteaptă moartea *(Adio, trecute visuri);* capătă însemnătate tematică şi ritmul sumbru şi îngrijorător, care apare în orchestră atunci cînd cuvintele lui Germont *o* fac pe nefericita femeie să se îndoiască de dragostea lui Alfredo. Din acest ritm apar mai tîrziu intonaţiile funebre din scena morţii Violettei. Sensul acestor legături tematice e clar: dacă mărturisirea lui Alfredo a provocat în actul I declanşarea dramei, apariţia lui Germont tatăl în actul II prevesteşte soarta tragică a eroinei, îi aduce osîndirea la moarte.

Scena din salonul Florei (finalul actului II) este un ecou al actului I. Aici sînt aceiaşi prieteni ai Violettei care petrecuseră clipe vesele în casa ei, este aceeaşi atmosferă de „irosire a vieţii". Dar această asemănare a fondului subliniază şi mai mult contrastul dintre lumea sufletească a Violettei care suferă adînc şi mediul care a fost cîndva pentru ea un anturaj obişnuit.

Este excelentă dramaturgia scenei jocului de cărţi din salonul Florei (finalul actului II). Pe fondul unei conversaţii mondene deşarte se încinge o ceartă între Alfredo şi baron, pe care cel dintîi îl consideră drept un rival fericit. Violetta îi urmăreşte cu o chinuitoare tulburare.

Foarte expresiv este şi contrastul dintre pulsaţia neliniştită a ritmului ostinat din fraza muzicală ce se dezvoltă în orchestră şi replicile pline de suferinţă ale Violettei.

*Ah per - che mn - ni in au - ta. Pie-*

Ceva mai fi? Mă simt sftr - şi - tâ.

0,

169

*- ta, tran Dio, fie- fă, gran Dia di me!*

doam - ne eflnt, ia - mi în pa za ta!

In linia frazei orchestrale, pe care o intonează la început clarinetele în registrul inferior, se întrevede conturul melodic al temei tragicului *Andante,* ce ne introduce în scena scrisorii:

Cea mai mare forţă emoţională Verdi o  atinge în finalul operei.
In scurta introducere orchestrală se aude tema — cunoscută nouă — a Violettei muribunde. Pe fondul acestei muzici, se desfăşoară un dialog trist între bolnavă şi slujnica ei. Violetta citeşte scrisoarea lui Germont, care-i promite întoarcerea iui Alfredo, deoarece i-a dezvăluit secretul renunţării ei (declamaţie); între timp, în orchestră se aude, ca un îndepărtat ecou, tema mărturisirii.
Singurătatea Violettei, mistuită de dor, este scoasă în evidenţă cu o simplitate şi un realism împins la limită în aria ei, prin care îşi ia rămas bun de la viaţă. Găsim în această arie un exemplu remarcabil de reconsiderare creatoare a ritmu-
170
rilor; cadenţa cantabilă a sincopelor (începutul ariei) capătă o deosebită expresivitate psihologică în măsurile finale, în care aceste trăsături ritmice caracteristice apar ca un simbol al chinului sufletesc al muribundei :

*Ai________ M - to,_____ tut - to____ f''> - *' <r--------* w
Ah)________ to - tul,____ to tul____ »-a sftr - şit 3 - cum ta -

Ca un contrast tragic, se aude prin fereastra deschisă larma sărbătorească a carnavalului din Paris. In muzica finalului apar în repetate rînduri ecouri din tema dragostei Violettei. Ele se aud si în duetul dintre ea şi Alfredo, care se întoarce între timp.
171
In momentul morţii Violettei, motivul dragostei sună într-un fel nou, într-un *pianissimo* senin în registrul superior al coardelor.
In romanul *In ajun* de Turgheniev, există descrierea unui spectacol cu *Traviata,* dat la Veneţia (probabil că la baza acestei descrieri se află impresiile personale ale autorului). Cu simţul unui mare scriitor, Turgheniev scoate în relief conţinutul tragic, al finalului operei.
„Rolul Violettei, citim noi, era interpretat de o artistă fără reputaţie şi, — judecînd după răceala publicului faţă de ea — puţin iubită, dar care nu era lipsită de talent (...) jocul ei vădea

mult realism şi sinceră simplitate; cînta cu aceea pasiune deosebită în expresie şi în ritm care sînt proprii numai italienilor, (___)
începuse actul al treilea. Cortina se ridică ...
Jocul Violettei devenea din ce în ce mai frumos, din ce în ce mai nestingherit. Ea lăsase la o parte tot ce era străin de acţiune, tot ce era inutil şi se regăsise pe ea însăşi: e o fericire rară, fericirea supremă pentru un artist! Depăşise deodată hotarul care nu poate fi trasat, dar dincolo de care trăieşte frumosul. Publicul tresări, rămase uimit. O fată urîtă cu glas hodorogit pusese stăpînire pe el. Dar nici glasul cîntă-reţei nu mai suna hodorogit: se încălzise şi se întărise. Vine Alfredo; strigătul de bucurie al Violettei era cît pe ce să stîr-nească acea furtună al cărei nume este *fanatisrno* şi în faţa căreia toate bocetele noastre nordice sînt o nimica toată ... încă o clipă şi publicul încremeni din nou. începuse duetul, cel mai frumos număr de operă, duet în care compozitorul a izbutit să exprime toate părerile de rău ale unei tinereţi irosite în mod absurd, ultima luptă a unei deznădăjduite şi neputincioase iubiri. Antrenata, ridicată de un suflu de simpatie generală, cu lacrimi de emoţie artistică şi de autentică suferinţă în ochi, cîntăreaţa se lăsase în voia valului care o ridicase; chipul i se transfigurase şi, în faţa spectrului ameninţător al morţii care venise pe neaşteptate, cuvintele: „Lascia mi vivere.. .morir si giovane!" (lasă-mă să trăiesc ... să mor atît de tînără!) răbufnesc din ea ca o rugă atît de avîntată, cît pe ce să atingă

cerul, încît toată sala se cutremura de aplauze frenetice şi de aclamaţii entuziaste"'.
*Traviata* ocupă un loc aparte în creaţia lui Verdi. S-a relevat pe bună dreptate influenţa acestei opere verdiene asupra operei lirice franceze *(Manan* de Massenet, *Luiza* de Charpentier) şi asupra operelor veriştilor[2] Leoncavallo şi Puccini.
Deosebit de mult se apropie de Violetta figura feminină a lui Mimi din opera *Boema* de Puccini. Totuşi I. I. Soller-tinski are dreptate, afirmînd că, spre deosebire de Verdi, Puccini n-a atins niciodată „culmile unei autentice tragedii" [3]. De altfel, nici operele lui Verdi din anii 1850—1870 nu sînt complet străine de melodramatism. Verdi îl învinge mai tîrziu: în *Don Carlos, Aida* şi *Othello.*

[1] /. S. *Turgheniev.* „In ajun" Romane. Moscova, pag. 429—430.

[2] Verism:, curent artistic cu trăsături vădit naturaliste în literatura şi opera italiană. A apărut la sfîrşitul secolului XIX. Verismul în operă a luat naştere ca o reacţie împotriva wagnerismului, orientare care se răspîndise pe scară largă în Italia în ultimul pătrar al veacului trecut. Operele veriştilor *(Cavaleria rusticană* de Mascagni, *Paiaţe* de Leoncavallo), apărute la începutul perioadei 1890—1900, au avut un mare succes, pentru că publicul era sătul de simbolismul nebulos al imitatorilor italieni ai lui Wagner. Dar, luîn-du-şi ca deviză creaţia lui Verdi şi a lui Bizet, veriştii n-au atins aceeaşi înălţime realistă. Ei şi-au însuşit unele trăsături ale stilului lui Verdi: caracterul lui emoţional pronunţat şi ascuţimea situaţiilor, recurgînd adesea la subiecte legate de viaţa sărăcimii satelor şi a oraşelor. Baza estetică a creaţiei lor a îost însă diferită de aceea a lui Verdi. în creaţia lui Verdi, legătura ideologică cu estetica „Risorgimentului" nu se rupe niciodată. De aici provine adîncimea ideologică, diversitatea şi multilateralitatea realistă a caracterelor din operele lui Verdi.
Imitîndu-l în mare măsură pe Verdi, împrumutînd de la el unele trăsături de stil, veriştii sînt departe de el în ceea ce priveşte conţinutul creaţiei. Mergînd pe urmele verismului literar, care se sprijinea pe estetica lui Taine şi a lui Zola, ei se lansează în redarea naturalistă a pasiunilor, a unor conflicte amoroase acute, a exceselor psihologice. De aici rezultă melodramatismul, pre« siunea emoţională care înlocuieşte în muzica veriştilor adevăratul dramatism; de aici mai rezultă adesea şi efectele ilustrative, pur exterioare, precum şi lipsa de caractere complexe, în care sînt atît de bogate operele lui Verdi. Cel mai talentat reprezentant al verismului a îost Puccini. I. I. Sollertinski l-a calificat drept un „mare clasic al neosentimentalismului şi melodramei".

3 /. /. *Sollertinski.* „Articole alese despre muzică". Leningrad, 1946, pag. 103.


XII

„REGELE LEAR". „VE C E R N I I L E SICILIENE"

Obosit de veşnicile lui călătorii prilejuite de reprezentarea operelor sale, Verdi simţea o deosebită plăcere atunci cînd izbutea să petreacă vreo cîteva luni în singurătatea şi în liniştea rurală a vilei sale Sant'Agata, situată în apropiere de Busseto. Instalat la Sant'Agata după premiera *Traviatei,* compozitorul a petrecut acolo toată primăvara şi vara, fără a o părăsi măcar pentru o singură zi.

Verdi e preocupat ca şi înainte de căutarea unor subiecte noi. Problema saturării operei cu acţiune teatrală, ca şi problema întruchipării în muzică şi în teatru a unor caractere pregnante, complexe şi vii, rămîn mereu în centrul atenţiei sale. Verdi consideră atît caracterele personajelor, cît şi subiectele de operă, situaţiile dramatice şi problemele legate de reînnoirea formelor, tocmai din punctul de vedere al operei ca gen teatral.

Intr-o scrisoare adresată lui de Sanctis cu puţin timp înainte de premiera *Traviatei,* Verdi scria: „ ... n-aş dori nimic mai bun decît să găsesc un libret ca lumea şi, în plus, un poet bun ...Vreau subiecte mari, splendide, variate, îndrăzneţe... a-căror îndrăzneală să fie împinsă la extrem, care să aibă o formă nouă şi totodată să se preteze la compoziţie muzicală. Dacă cineva îmi va spune: am făcut-o aşa, pentru că Romani, Cammarano şi alţii făceau la fel... noi nu ne vom putea înţelege. Tocmai din cauză că aceşti oameni mari făceau aşa, eu aş vrea să fac altfel. Pun în scenă la Veneţia *Dama cu camelii...* E un subiect din zilele noastre. Altul poate că n-ar fi vrut să-l adopte din cauza costumelor, a epocii, dintr-o mie de alte motive. Eu

am scris opera cu o deosebită plăcere. Unii au făcut gălăgie atunci cînd am hotărît să aduc pe scenă un bufon. Ii priveşte! Eu însă, compunînd *Rigoletto,* eram încîntat. ... La fel a fost şi cu *Macbeth.* (1 ianuarie 1853).

Merită relevată de asemenea şi părerea lui Verdi despre *Faust* de Goethe pe al cărui subiect un poet napolitan îi propusese să întocmească pentru el un libret. Verdi a respins acest subiect, pentru că n-a văzut modalitatea întruchipării lui într-o operă, „îmi place grozav *Faust,* dar n-aş vrea să lucrez la el. Am meditat la el de o mie de ori, dar n-am găsit caracterul lui Faust în muzică" (12 martie 1853).

Este extrem de edificatoare pentru concepţiile estetice ale lui Verdi din acea perioadă în materie de operă şi următoarea scrisoare care datează tot de atunci. „Experienţa mea îndelungată mi-a consolidat concepţia pe care am îmbrăţişat-o întotdeauna în domeniul efectelor dramatice, deşi în tinereţe n-am îndrăznit să mi-o realizez în întregime (în special, n-aşi fi cutezat să atac un subiect ca *Rigoletto).* După părerea mea, operele noastre contemporane păcătuiesc printr-o prea mare monotonie, atît de mult, încît astăzi aş refuza să scriu pe un subiect ca *Nabucco* sau *Foscari* .. .Ele dau naştere unor situaţii dramatice extrem de interesante, dar le lipseşte variaţia. Ele cîntă întotdeauna pe o singură coardă, înălţătoare, dacă vreţi, dar mereu aceeaşi.. Ca să fiu mai exact, Tasso e, poate, mai mare, dar eu îl voi prefera de o mie de ori pe Ariosto. Din acelaşi motiv îl situez pe Shakespeare mai presus de toţi dramaturgii, inclusiv cei greci ... Despre Ruy Blas s-au scris multe opere, dar toţi au ocolit caracterul lui
Don Cesare'.
Dacă aş scrie eu, aş profita neapărat de el pentru a scoate la iveală toate contrastele din acest caracter original" (22 aprilie 1853).

Această scrisoare este adresată lui Antonio Somma, cunoscut avocat şi dramaturg italian, ale cărui tragedii se bucurau de popularitate în acea epocă. Somma şi-a exprimat dorinţa de a colabora cu Verdi şi, curînd după aceea, la rugămintea compozitorului, a început să lucreze un libret după piesa *Regele Lear,*

[1] Don Cesare •— personaj din drama *Ruy Blas* de Hugo. Intr-o remarcă a autorului la piesa respectivă, acest personaj este definit în felul următor: „Sărăcit ca Iov, dar mîndru qa regele Portugaliei".

la al cărui subiect Verdi meditase împreună cu Cammarano. Ani de-a rîndul *Regele Lear* îl va preocupa din nou pe Verdi. Pe compozitor îl atrage „specificul şi măreţia caracterelor" din tragedia shakespeariană, dar totodată el se îndoieşte de posibilitatea de a reda în „cadrul îngust" al unei opere un subiect atît de „zguduitor" fără a-i scădea calităţile. In legătură cu libretul operei, între Verdi şi Antonio So'mma se înfiripă o corespodenţă extrem de interesantă, care durează mai mulţi ani. Această tema s-a dovedit a fi extrem de complicată şi, cu-toată munca serioasă şi îndelungată a compozitorului şi a libre-tistului, Verdi n-a rămas pe deplin mulţumit de rezultatele eforturilor depuse. După toate probabilităţile, opera a rămas neterminată. Mai tîrziu, Verdi a revenit în repetate rînduri la ideea întruchipării scenice a lui *Lear.* După cum presupun unii cercetători ai creaţiei lui Verdi, multe elemente din muzica *Regelui Lear* au intrat şi în alte opere. Nu dispunem însă de informaţii exacte despre muzica *Regelui Lear,* deoarece, în conformitate cu testamentul lui Verdi, toate lucrările lui neterminate sau imperfecte după părerea compozitorului, şi rămase nepublicate, au fost arse după moartea lui.

Corespondenţa cu Somma în legătură cu *Regele Lear,* corespondenţă care datează din 1853 pînă în 1865, conţine o serie de importante păreri ale compozitorului în problemele referitoare la estetica operei. Reîncepînd să lucreze la *Regele Lear,* Verdi a schiţat personal scenariul operei. El cerea libretistului o concizie maximă în expunerea acţiunii, stăruia în deosebi ca scenele mai puţin importante să fie expuse cît mai scurt cu putinţă. „Francezii au dreptate, scrie Verdi, ei îşi planifică dramele în aşa fel încît e nevoie de o singură scenă pentru un act întreg; în felul acesta, acţiunea se desfăşoară în mod liber, fără piedici, fără ceva care să distragă atenţia publicului" (29 iunie 1853).

Verdi a subliniat în repetate rînduri în scrisorile sale către Somma că specificul operei cere alte forme, mai laconice, decît drama. Verdi susţine că, în operă, n-ar fi potrivit să se încheie acţiunea printr-un monolog al lui Lear, astfel cum o face Shakespeare. „Asta e bine în tragedie, în dramă, dar în muzică aşa ceva ar fi un lucru care ar răci publicul" (30 august 1853). „Poţi să pui pe muzică un ziar, şi o scrisoare etc, — spune Verdi în altă scrisoare. Dar publicul este gata să admită în teatru orice în afară de plictiseală. Asemenea recitative, chiar

dacă le-ar scrie Rossini sau Meyerbeer, n-ar fi putut duce decît la lungimi şi, prin urmare, la plictiseală" (7 aprilie 1856).

Adesea, schiţele lui Somma nu-l satisfăceau pe Verdi. Compozitorul acorda o deosebită atenţie şi problemei raportului dintre imaginile muzicale şi formele literare, indicînd deseori libretistului metrul versului şi chiar numărul de rînduri. „Nimeni nu ţine atît de mult ca mine la noutatea formei, dar e nevoie numai de forme potrivite pentru muzică. Desigur că orice s-ar putea pune pe muzică, dar nu orice ar fi bine. Compunînd muzică, trebuie să ai versuri corespunzătoare pentru *cantabile,* pentru ansambluri, pentru *Largo,* pentru *Allegro* etc; toate trebuie să fie destul de variate pentru ca nici unele din ele să nu fie reci şi monotone" (30 august 1853).

Chibzuind caracterele personajelor, Verdi îi recomanda libretistului său să acorde o deosebită atenţie rolului bufonului. Elscria: „Acest rol e profund şi original" (22 mai 1853).

Compozitorul a dăruit multă energie creatoare întruchipării în operă a caracterului lui Edmund cel perfid, prototipul îndepărtat al lui Jago. Lucrînd la caracterizarea lui Edmund, Verdi îi scria libretistului: „Să prelucraţi bine această arie a lui Edmund şi să-i mai adăogaţi o părticică în care recitativul să alterneze cu strofe rimate, în aşa fel ca în ea să se succeadă un mare număr de culori: ironia, dispreţul, mînia, trebuie exprimate în aşa fel, încît să pot găsi pentru

ele diferite culori în muzică, deoarece, pentru un astfel de personaj, nu pot scrie un *cantabile* oarecare" (4 ianuarie 1855). Vă rog să faceţi din Edmund un caracter veninos, pentru a putea fi mai variat în muzică. Dacă însă am face-o altfel, ar trebui să-l lăsăm să-şi cînte strigînd frazele lui grosolane şi stîngace. Veninul, ironia trebuie să fie redate *mezza voce* (şi aceasta e ceva nou), ceea ce va fi mai înspăimîntător si va crea un constrast viu cu introducerea şi cu finalul" (8 ianuarie 1855).

Verdi a început să lucreze la *Regele Lear* la Sânt'Agata şi a continuat lucrul asupra libretului la Paris, unde a trebuit să plece în toamna anului 1853. încă din 1852 el primise propunerea de a scrie pentru *Grand Opera* din Paris o operă pe un libret al dramaturgului francez Eugene Scribe, celebru pe vremea aceea.

Maestru virtuoz al unei antrenante intrigi scenice, autorul unui mare număr de vodeviluri şi comedii, Sbribe era considerat cel mai bun libretist francez al epocii. Scria librete pentru opere



comice şi pentru opere „mari". Richard Wagner spunea că Scribe este „simbolul lucrărilor distractive de orice fel", „autocratul" tuturor teatrelor Parisului.

Verdi primise propunerea şi încheiase contractul respectiv înainte de a cunoaşte subiectul viitoarei sale opere *(Vecerniile siciliene).* Se înţelege că pe el îl atrăgea posibilitatea det a reprezenta o operă a sa la Paris, care, în acei ani, era considerat pe bună dreptate centrul culturii vesteuropene. La Paris se adunau celebrităţile: pictori, poeţi, compozitori, interpreţi. Teatrele de operă italiene dispuneau de posibilităţi incomparabil mai modeste decît opera din Paris. Orchestrele şi corurile lor eraii mici, în timp ce *Grand Opera* din Paris, cu imensa ei capacitate? de montare, dispunea de cel mai bun balet din lume, de urt colectiv coral excelent şi de o orchestră remarcabilă prin măiestria ei. Ce-i drept, încă cu prilejul primei sale vizite la Paris (1847), Verdi vorbise destul de rece despre opera pariziană, avînd preferinţă pentru teatrul de operă din Londra. Credem însă că părerile lui Verdi ar fi putut fi influenţate de nemulţumirea pe care i-o provocase compozitorului faptul că rutina şi arbitrarul cîntăreţilor domnea pe vremea aceea în teatrele de Operă din Paris, rutină şi arbitrar împotriva cărora luase atitudine cu atîta vehemenţă Hector Berlioz şi împotriva cărora Vetdi lupta în patria lui. Verdi protesta cu vehemenţă şi împotriva arogantei dictatoriale a criticilor parizieni, legiuitorii modei muzicale, care stabileau normele „bunului gust". După o expresie foarte potrivită a lui A. N. Serov, Parisul era „principala fatbrică de reputaţii" '. De la prima apariţie a operelor lui Verdi pe scena pariziană, criticii snobi acuzau pe autorul lor de vulgaritate, de lipsa simţului măsurii, de grosolănie; cu toate acestea, ele se bucurau mereu de succes în rîndurile marelui public.

Nemulţumirea faţă de teatrele de operă din Paris şi părerea-proastă despre preţuitorii muzicii de operă se fac observate şi în scrisorile lui Verdi din anii 1853—1854. Verdi rehunţă CU' hotărîre la ideea de a reprezenta la Paris *Regele Leat.* Curînd după sosirea sa în capitala Franţei, el îi scrie lui Somma: *„Regele-Lear* e un subiect prea mare, forma lui e prea nouă şi riscantă pentru Paris. Ei nu înţeleg decît melodiile care s-au repetat de douăzeci de ori" (19 noiembrie 1853). Observăm ironie şi într-o

[1] ***A. N. Serov.*** **„Spontini** si muzica lui". Articole alese, voi. I, Moscova,. **1950, pag. 381.**



scrisoare adresată cîteva luni mai tîrziu Clarinei de Maffeir Am fost la premiera *Stelei nordului* (operă de Meyerbeer — L.S.) şi am înţeles foarte puţin sau n-am înţeles nimic, dar publicul, dragul de el, a înţeles tot şi e de părere că e minunat, superb, divin. Cu toate acestea, acelaşi public, după ce *Wilhelm Teii* se reprezintă de 25 sau de 30 de ani, încă nu-l înţelege. Această operă se dă aici complet schimbată, în trei acte în loc de cinci, şi într-o montare proastă" (2 martie 1854). Tot mutilată, într-o variantă redusă la trei acte, s-a jucat la Paris şi

opera *Ierusalim* de Verdi, ceea ce fireşte, n-a putut să stimuleze simpatia compozitorului pentru scenele lirice pariziene.
O scrisoare adresată mulţi ani mai tîrziu unui prieten al lui Verdi, libretistul du Locle, ne dezvăluie cu cea mai mare amploare şi claritate atitudinea lui faţă de lumea muzicală a Parisului. Refuzînd să compună o nouă operă pentru Paris Verdi scria: „Nu mă reţine nici procesul de scriere a operei, nici judecata publicului parizian, ci siguranţa faptului că la Paris n-aş putea să-mi execut muzica aşa cum aş vrea. E foarte ciudat că un autor trebuie să-şi vadă mereu intenţiile greşit interpretate, iar concepţia, denaturată. In teatrele Dv. muzicale (fără umbră de epigramă) sînt prea mulţi cunoscători. Fiecare judecă după propriile sale idei şi gusturi şi, ceea ce e mai rău, după sistemul său propriu, fără să ia în consideraţie intenţia şi individualitatea autorului. Fiecare îşi exprimă părerea, îndoiala, şi pînă la urmă autorul, care se află vreme îndelungată într-o atmosferă de dubiu, nu poate să nu şovăie întrucîtva în convingerile sale şi să nu se apuce să-şi corecteze, să-şi falsifice, de fapt să-şi strice lucrarea în aşa fei, încît, în cele din urmă, nu mai creează o lucrare unitară, ci, oricît de frumoasă ar fi ea, un mozaic. Mi s-ar putea obiecta că în operă o serie de capodopere au fost create tocmai în acest fel [ ... ] Desigur că nimeni nu se va apuca să nege geniul lui Rossini. Dar, cu toate acestea, în *Wilhelm Teii* se simte această atmosferă fatală a Operei pariziene şi, din cînd în cînd, deşi mai rar decît la alţi autori, ai impresia că, aici, ceva prisoseşte, ceva* lipseşte şi că în dezvoltarea muzicală nu există perfecţiunea şi siguranţa pe care le vedem în *Bărbier [ ... ]* Dacă nu scriu aşa cum simt, scutit de această îndelungată influenţă, fără să mă gîndesc că scriu pentru Paris sau pentru lună, pentru mine un succes adevărat nu este cu putinţă. In afară de aceasta, este necesar ca artiştii să nu cînte aşa cum vor ei, ci aşa cum vreau eu [...], ca totul
**179**
să depindă de mine; ca totul să fie dominat de o singură voinţă, voinţa mea [ ... ) Cînd prezint o lucrare de a mea unui teatru din Italia, nimeni nu îndrăzneşte s-o judece înainte de a o înţelege [...] Acolo este respectată lucrarea, ca şi autorul ei; acolo hotărăşte publicul. Dar la *Opera,* dimpotrivă, după patru acorduri, se şi şopteşte din toate părţile: o, asta nu-i bine! Asta e banal ... e de prost gust! Asta nu va merge la Paris. Ce înseamnă aceste cuvinte lamentabile: banal şi prost gust, Paris, atunci cînd te afli în faţa unei opere de artă care trebuie să fie universală?" (7 decembrie 1869) '.
Cu toate acestea, timp de ani îndelungaţi, Verdi n-a rupt legătura cu Parisul şi a scris o serie de lucrări în genul „grand opera" (în genul „operei mari"), adică ţinînd seamă de cerinţele teatrului *Grand Opera* din Paris.
Trăsăturile caracteristice mai importante ale stilului „operei mari" franceze le constituie pompa spectacolului (cu ansambluri şi coruri mari, precum şi cu balet), strălucirea decorurilor şi bogăţia de culori a orchestrei; elementul esenţial şi cel mai progresist al acestui gen este redarea atmosferei istorice, a poporului în grandioase scene de masă pe mai multe planuri, precum şi atenţia pentru coloritul local. Este esenţială pentru dramaturgia „operei mari" şi complicarea conflictului personal, obişnuit pentru „opera serioasă", printr-un conflict social care se dezvoltă paralel. Totuşi,' stilul „operei mari" avea si mult artificial şi convenţional: mecanicismul unei structuri greoaie, de cele mai multe ori în cinci acte, cu scene de balet obligatorii; marea pompă a spectacolului, ceea ce adesea dăuna conţinutului. „Francezii au inventat acest „spectacol monstruos" denumit „opera mare", scrie Serov (în zilele noastre, neapărat în cinci acte, cu dansuri, cai, cămile şi cu soare electric); ei l-au împins la extrema limită în *Profetul* [de Meyerbeer] şi în *Fiul rătăcitor* de Auber"[2].
Caracterul contradictoriu al genului „operei mari" istorico-romantice s-a manifestat cu o claritate maximă în operele lui Meyerbeer, pe care el le crea în colaborare cu libretistul permanent de la *Grand Opera,* Eugene Scribe. într-un articol al său, Serov ne dă o idee vie despre felul în care a evoluat acest gen, absorbind trăsături ale diferitelor stiluri de operă. La începutul secolului, după cum spune criticul, *Opera Mare* mai păstrase încă

[1] /. *G. Prodhomme*. „Lettres inedites de G. Verdi â Camille du Locle (1S6S—1874)". „La Revue musieale", 1929, No. 5, pag. 108.
2 *A. N. Serov*. „Spontini şi muzica lui". Articole alese, TOI. I, pag. 373.

tradiţiile gluckiste ale clasicismului, emfaza gluckiană, punînd ca şi înainte condiţia obligatorie de a i se oferi spectacole cu pompă (grand spectacle). In acest sens, toate condiţiile au fost îndeplinite de opera *Vestala* a italianului franţuzit Spontini (1807). Această operă [...] reflecta ca o oglindă caracterul epocii napoleoniene [...].
Exact în gustul pompei spontiniene, dar cu o muzicalitate incomparabil mai mare, Rossini a transformat pentru Paris operele sale *Mahomed II* (sub titlul *Asediul Corintului)* şi *Moise.* Deja la Spontini masele orchestrale şi corale, precum şi grandoarea generală, în spiritul tablourilor „clasice" cu subiecte istorice, joacă un rol important. In operele pariziene ale lui Rossini, aceste mase sînt întărite atît de mult, încît devin asur-•zitoare ... La rîndul ei, muzica simfonică germană, sub pana gigantului Beethoven, a exercitat o foarte puternică influenţă asupra orchestraţiei rossiniene ... Intre timp, în Germania, pe solul romantico-fantastic al epocii, sub influenţa lui Tieck, No-valis, Hoffmann şi a lui La Motte-Fouque a înflorit muza duioasă, meditativă şi fermecătoare a lui Weber" '.
Serov vede în Weber —• creatorul operei *Freischutz* — nu numai pe primul compozitor care a dat atenţie coloritului local şi peisajului în operă. El subliniază că Weber a fost primul care a arătat în *Oberon* Răsăritul legendar. „De atunci, scrie Serov, scena lirică şi-a însuşit poezia Orientului. Mendelssohn, în *Som-mernachtstraum (Visul unei nopţi de vară),* a continuat doar să meargă pe drumul indicat de Weber. N-a trecut mult de la moartea lui Weber şi parizienii au fost vrăjiţi de opera *Muta din Porţiei* a mult talentatului Auber, în care dragostea franceză pentru decor şi fast scenic este totuşi direct influenţată de Weber în ceea ce priveşte culorile luminoase şi melodiile populare, chiar melodiile poporului de jos (lucruri care, înainte, pătrundeau greu pe scena operei mari). Această operă cu subiectul ei clocotitor a fost, în 1828, în atmosfera vulcanică, revoluţionară de la Paris, un fel de prevestire a evenimentelor de la 1830. Scenele de revoltă populară din piaţa oraşului Neapole, prin efectul lor răsunător exercitat asupra mulţimii, i-au obligat pe compozitori şi pe libretişti să caute subiecte „de acest gen". Nu trece decît un an şi, în 1829, pe scena pariziană apare *Wilhelm Teii* scris pe subiectul tragediei lui Schiller. Formele
[1] *A. N. Serov,* „Ruslan şi ruslaniştii. Idealurile muzicii". Articole alese, voi. I. Moscova—Leningrad, 1950, pag. 196—197.

operei mari spontiniene, reconsiderate de autorul lui *Moise,* plus agitaţia maselor populare ca în opera *Muta,* plus paleta weberi a n ă în zugrăvirea coloritului alpin, iată ingredientele principale ale noii creaţii superioare (şi ultime) a lui Rossini ...
Mult mai accentuată şi mai pregnantă este influenţa lui Weber asupra altui compozitor (de aceeaşi vîrstă cu el şi csleg de studii), anume asupra Iui Meyerbeer ... Acesta şi-a dat seama că chezăşia unei mari victorii trebuie s-o constituie opere cu amalgam din stilul „operei mari" rossiniene şi din multe împrumuturi şi mai apropiate, directe din Weber.
A apărut *Robert diavolul* (1831), al cărui subiect este acelaşi *Freischutz,* transplantat doar în atmosfera cavalerească a evului mediu şi înveşmîntat în pompa şi ambianţa decorativă pariziană.^
In *Hughenoţii* (1836) se simte, pe de o parte, influenţa lui *Wilhelm Teii* (în scena conjuraţiei), iar pe de altă parte, influenţa lui *Euryanthe* ... Dar în această cotitură generală există şi ceva nou. Tocmai acest element nou, acest caracter de tablou istoric de efect, cu un realism nemaiîntîlnit pînă atunci ... este un merit imens al lui Meyerbeer. El nu este nici Gluck, nici Mozart, nici Rossini, nici Weber, dar şi-a adus contribuţia sa. „Muzica" lui n-a introdus nimic nou în artă, dar, după „operele" lui, revenirea la factura de mai înainte a operei devenise

absolut imposibilă" '.
Desigur că Verdi ca dramaturg şi artist care căuta iscoditor noi căi pentru dezvoltarea operei italiene n-a putut să ocolească genul „operei mari" şi nici să nu vadă elementele .lui progresiste. Pompa acestui stil, străin de caracterul talentului lui Verdi, efectele de paradă şi de etalare dar, mai ales, standardul structurii greoaie a „operei mari" îl stinghereau. In perioada 1850—1870, Verdi a creat cîteva lucrări pentru *Grand Opera* din Paris, şi asupra creaţiei sale din acei ani s-au manifestat atît trăsăturile pozitive, cît şi cele negative ale genului „operei mari".
Căutînd să învingă trăsăturile negative ale stilului „operei mari", şi să-şi însuşească părţile lui pozitive, Verdi n-a putut să elimine decît mult mai tîrziu toate elementele acestui stil care erau străine caracterului naţional al artei italiene. Primii lui paşi în genul „operei mari" n-au putut să evite eşecuri; după

[1] *A. N. SerOo.* „Ruslan si ruslanistii. Idealurile muzicii" Articole alese, voi. I, pag. 198—199.



cum ştiu cititorii, opera *Ierusalim* e mai slabă decît *Lombarzii.* Lipsurile „operei mari" sînt evidente şi în *Vecerniile siciliene.*
Trebuie să facem aici o rezervă. Cînd se vorbeşte despre legăturile dintre creaţia lui Verdi şi opera pariziană, se constată adesea în lucrările lui din perioada 1850—1870, chiar şi în *Rigoletto,* influenţa lui Meyerbeer. Dar limbajul muzical al lui Verdi, cu puternicul şi veşnicul lui specific naţional, n-are nimic comun cu caracterul pestriţ al limbajului muzical din creaţiile lui Meyerbeer.
Desigur că, în ceea ce priveşte problemele referitoare la efectele teatrale, la realizarea contrastelor de dramaturgie, la folosirea teatrală a orchestrei, Meyerbeer atinsese o măiestrie de virtuoz în operele sale din anii 1830—-l850. Verdi n-a ocolit dramaturgia *Hughenoţilor* (deşi nu trebuie să uităm că scena „binecuvîntării săbiilor" din *Hughenoţii,* pe care unii o consideră adesea o predecesoare a scenelor verdiene a conjuraţiilor, a apărut sub influenţa inoonstabilă a *Jurămintului de la Rutli* din *Wilhelm Teii* a lui Rossini). Dar Verdi n-a ocolit de asemenea nici uşurinţa, mobilitatea şi caracterul spiritual al ansamburilor lui Auber, cu coloritul lor popular pregnant (legăturile cu Auber se simt cel mai clar în *Bal mascat),* nici, incontestabil, în *Don Carlos.* Cu toate acestea, chiar şi în lucrările scrise pentru Paris, în schema „operei mari'" — *Vecerniile siciliene* şi *Don Carlos* —, deşi legat de convenţiile stingheritoare ale stilului, Verdi nu şi-a pierdut niciodată caracterul naţional şi specificul personalităţii sale creatoare.
La baza subiectului *Vecerniilor siciliene* a fost pus un episod eroic din viaţa poporului italian. Sub numele de *Vecernii siciliene* este cunoscută în istorie o răscoală a sicilienilor care au răsturnat, la sfîrşitul secolului XIII, tirania lui Carol de Anjou, fratele regelui Franţei.
După ce a cotropit, în 1266, cu ajutorul papii de la Roma, Sicilia, Carol de Anjou jefuia cumplit ţara, împărţea pămînturi cavalerilor provensali săraciţi, provocînd o foarte mare nemulţumire a poporului. Răscoala a izbucnit de paşti, la 30 martie 1282. Pe cînd locuitorii oraşului Palermo, se duceau la slujba învierii, un soldat francez a insultat o tînără femeie. Sicilienii care o însoţeau i-au luat apărarea. S-a produs o încăierare sîn-geroasă, care s-a transformat în mod spontan într-o răscoală.



*Vecerniile siciliene* vor rămîne pentru totdeauna nemuritoare în istorie" ', scria K- Marx.
Tradiţia populară leagă răscoala sicilienilor de numele eroului legendar Giovanni di Procida. Remarcabil om de stat, avînd şi studii muzicale, di Procida era o personalitate; era foarte inteligent, energic şi talentat. Om de o erudiţie multilaterală, di Procida traducea din greceşte operele filozofilor antici. Era un autentic reprezentant al epocii „renaşterii timpurii", un demn contemporan al Iui Dante. Urmărit de Carol de Anjou, pentru încercarea de organizare a unei

răscoale, di Procida a continuat şi în exil lupta împotriva asupritorilor şi a luat parte la pregătirea răscoalei de la Palermo. Numele lui di Procida, eroul *Vecerniilor siciliene,* se bucura de deosebita dragoste a poporului italian în anii mişcării de eliberare naţională. Nu degeaba drama *Giovanni di Procida* de Niccolini provoca manifestaţii patriotice în anii 1830—1840.

Verdi a primit libretul *Vecerniilor siciliene,* scris de Eugene Scribe şi de ajutorul acestuia, Charles Duveyrier, la sfîrşitul anului 1853. Desigur că pe Verdi îl ispitea posibilitatea de a crea o operă pe subiectul patriotic al *Vecerniilor siciliene.* Dar, totodată, de cînd începuse lucrul la libret, tema aleasă de Scribe îi provoca lui Verdi îndoieli şi îngrijorare. Compozitorul se temea — şi nu fără motiv — că sub pana dramaturgului francez la modă nu va fi arătat cu realism istoric un episod eroic din viaţa Siciliei răsculate împotriva asupririi exercitate de francezi. El socotea pe bună dreptate că *Vecerniile siciliene* sînt un subiect nepotrivit pentru o operă care urmează să fie reprezentată pe scena franceză. Dar, după toate probabilităţile, Scribe era de altă părere. Căutînd în acest subiect istoric în primul rînd efecte exeterioare, el s-a simţit în elementul său, cînd a găsit în evenimentele din *Vecerniile siciliene* un material care se preta la o „operă mare spectaculoasă" cu conjuraţii, omoruri şi scene melodramatice.

în libretul lui Scribe, lupta sicilienilor împotriva francezilor constituie doar fondul pe care se desfăşoară o dramă personală, inventată de dramaturg. Tînărul patriot sicilian Arrigo, care se credea orfan, află că este fiul asupritorului patriei sale, cîrmui-torul Siciliei, Monfort. Regăsindu-şi fiul, Monfort îl eliberează din închisoarea în care Arrigo fusese aruncat ca revoluţionar. Monfort vrea să-i redea fiului său numele şi să-l înconjoare cu

[1] *K. Marx.* „Sicilia şi sicilienii". K. Marx şi F. Engels. Opere, voi. XII, partea a 2-a, pag. 55, ed. rusă.



onoruri. Arrigo e zguduit, aflînd că-i fiul tiranului pe care jurase să-l ucidă. Tragicul situaţiei lui Arrigo se agravează prin faptul că acesta o iubeşte pe Elena al cărei frate a fost executat de Monfort. Se pune la cale un complot împotriva lui Monfort, dar Arrigo, care ia parte la el, n-are putere să admită uciderea tatălui său. Cruţîndu-l, el îşi trădează fără voie prietenii complotişti în furnte cu di Procida şi Elena.

Complotiştii sînt condamnaţi la moarte. Ii salvează doar consimţămîntul lui Arrigo de a-l recunoaşte pe Monfort drept tatăl său, care admite căsătoria dintre Arrigo şi Elena şi proclamă pacea între sicilieni şi francezi. Dar căptenia complotiştilor, di Procida nu încetează lupta şi pregăteşte o răscoală; aceasta urmează să izbucnească în ziua căsătoriei Elenei cu Arrigo. Dorind să evite o vărsare de sînge şi să-l salveze de la moarte pe Arrigo, Elena renunţă să se mai căsătorească cu el. Cu toate acestea, Monfort porunceşte să se tragă clopotele de nuntă, care dau semnalul răscoalei. Sicilienii îi măcelăresc pe francezi.

Aceasta este canavaua pe care se brodează subiectul. în libret, episodul istoric este tratat într-un mod extrem de arbitrar, conflictul social, atenuat de Scribe, capătă o soluţie de compromis.

v

în discuţiile prealabile, Scribe îl asigurase pe Verdi că libretul nu va conţine nimic ofensator pentru mîndria naţională a italienilor. Dar, după ce a luat cunoştinţă de el, Verdi s-a convins că temerile i s-au adeverit, că interpretarea pe care o dă Scribe evenimentelor bagatelizează rolul eroic al poporului şi al conducătorului său, di Procida.

Nemulţumirea lui Verdi a fost provocată nu numai de interpretarea subiectului; el n-a fost satisfăcut nici de dramaturgia libretului ale cărui părţi slabe le-a sezisat de la prima vedere: un final palid, slab justificat, lipsa unei scene suficient de puternică cu care să se încheie opera.
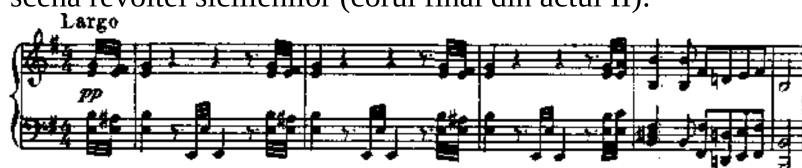
Trebuie să arătăm că Scribe, un dramaturg excelent în genul său, cu o uriaşă experienţă în domeniul teatrului, creînd serii de librete de operă, încredinţa adesea desăvîrşirea şi finisarea lor ajutoarelor sale. Richard Wagner a demascat într-o satiră ascuţită bazele „comerciale" ale activităţii lui Scribe ca dramaturg şi libretist: „... gospodăria lui sînt toate teatrele pariziene;

ele sînt casa lui.. Acolo primeşte el zilnic tot Parisul şi cu această ocazie dă dovadă de înalta pricepere de a distra pe fiecare musafir al său, potrivit cu gusturile şi cerinţele lui: pe doamna
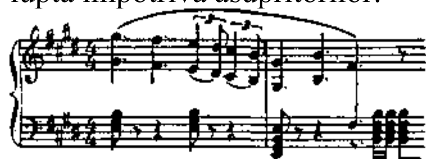
şic şi pe tînărul monden irezistibil îi invită în salonul său, *Opera Mare;* în faţa diplomatului subtil se deschide uşa bibliotecii sale, *Teatrul Francez;* atenţiei burgheziei exigente îi supune mica sală de concerte, *Opera Comică,* iar micului prăvăliaş flecar salonul său cel mic. *Teatrul Vauăeville,* gri-settei şi ştrengarului el le oferă cu bunăvoinţă cîte un loc în imediata vecinătate a cabinetului său de lucru, *Theătre du Gymnase* şi *Atnbigu comique* ... Se grăbeşte cu o nobilă amabilitate de la un musafir la altul, sezisează cu dibăcia unui chelner cerinţele fiecăruia din ei, le serveşte într-o clipă cele dorite şi îşi încasează cu modestie bacşişul neînsemnat care i se oferă sub forma unor tantieme colosale ce-l copleşesc -.. Nici o operă, nici o piesă, nici o distracţie adevărată nu se poate lipsi de Scribe" [1].
Cu toate insistenţele sale, Verdi nu i-a putut impune lui Scribe o atitudine atentă faţă de opera sa. Munca prilejuită de *Vecerniile siciliene* progresa încet. Contrar aşteptărilor compozitorului, şederea lui la Paris a durat doi ani.
Munca mai era îngreuiată şi de faptul că textul era redactat într-o limbă străină, care în declamaţia vocala se supune altor legi decît acelor din limba italiană. Premiera operei a întîrziat din cauza plecării bruşte a primadonei Sophie Cruvelli, care urma să interpreteze rolul principal. Toate aceste împrejurări nu erau de natură să întreţină buna dispoziţie a lui Verdi. II revolta în deosebi neglijenţa lui Scribe faţă de obligaţiile pe care şi le asumase. Verdi a avut în două rînduri intenţia de a rezilia contractul. Într-o scrisoare adresată directorului teatrului, Verdi expune în felul următor motivele nemulţumirii sale: „Am sperat că d-l Scribe va găsi pentru sfîrşitul dramei una din acele scene care te înduioşează pînă la lacrimi şi al căror efect este aproape totdeauna singur, cu atît mai mult, cu cît'după mine, desfăşurarea tuturor evenimentelor duce ea singură la un astfel de deznodămînt. îmi voi permite să declar că aceasta ar îmbunătăţii întreaga lucrare ... La început, am sperat că d-l Scribe va fi atît de amabil, încît, din cînd în cînd, se va arăta la repetiţii pentru a urmări cuvintele şi pasajele vocale nereuşite, adică, pe scurt, să vadă care anume din numerele operei,trebuie corectat. M-am aşteptat că d-l Scribe, astfel cum îmi promisese' la început, va elimina tot ce atinge onoarea ita-
'• *R. Waglker,* „Articole alese". Moscova, 1935, pag. 27—28.

lienilor". Verdi c de părere că nici această promisiune a lui Scribe n-a fost îndeplinită: „El îi jigneşte pe italieni, pentru că, potrivit sistemului său, face din di Procida, al cărui caracter istoric îl denaturează, un complotist oarecare cu inevitabilul pumnal în mînă ... Eu sînt în primul rînd italian şi nu-mi voi permite să fiu complice în ofensarea patriei mele", îşi încheie cu căldură Verdi scrisoarea, repetîndu-şi rugămintea de a i se rezila contractul (3 ianuarie 1855).
Nu dispunem de date care să ne permită să apreciem modificările introduse de Scribe după această scrisoare. Munca asupra operei a mai durat cîteva luni. O dovedesc, printre altele, scrisorile lui Verdi către de Sanctis, căruia îi cerea să-i trimită cîntece şi dansuri populare siciliene autentice. Prima dintre aceste scrisori datează încă din 1854. „Informaţiile pe care mi le daţi despre Palermo sînt mai mult decît suficiente, scrie Verdi ... Aş vrea să ştiu dacă tarantela nu există decît în minor şi în măsura de |; dacă există exemple în alt mod şi în altă măsură, vă rog să-mi comunicaţi. Iar dacă există tarantela în major, şi în altă măsură decît aceea de |, vă rog să mi-o trimiteţi" (18 ianuarie 1854). In cea de-a doua scrisoare, Verdi cere să i se trimită un model de cîntec sicilian autentic, subliniind că nu-i trebuie „ceva fabricat de un compozitor, ci un cîntec popular incomparabil mai frumos şi incomparabil mai caracteristic" (10 aprilie 1854)[1]. Scrisorile adresate lui de Sanctis arată seriozitatea, atenţia compozitorului faţă de redarea coloritului local, faţă de scoaterea în relief a trăsăturilor
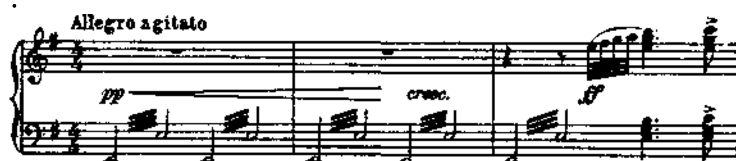
naţionale caracteristice în muzica de operă.
Verdi, care cheltuise pentru *Vecerniile siciliene* multă energie creatoare, nu era satisfăcut de această operă. Acest fapt se datoreşte în primul rînd nemulţumirii lui faţă de libretul lui Scribe, al cărui melodramatism stereotip şi a cărui structură •schematică compozitorul n-a mai reuşit să le învingă. In *Vecerniile, siciliene* Verdi este încătuşat de canoanele „operei mari", care au avut repercusiuni negative nu numai asupra libretului, ci în parte şi asupra muzicii. Totuşi, în scenele cele mai frumoase din această operă, recunoaştem mîna lui Verdi; în ele se dezvăluie puternicul său talent dramatic şi muzical.
'Vezi „Carteggi Verdiani" a cura di A. Luzio, Roma, 1935, voi. I. pag. 22, 30.
187
Printre cele mai frumoase pagini ale *Vecerniilor. siciliene* trebuie menţionată uvertura — *simfonia allegro* de sonată cu o introducere lentă). In uvertură sînt caracterizate personajele principale ale operei şi este expusă în mod programatic şi reliefat desfăşurarea succesivă a evenimentelor. Caracterul eroic şi tragic al muzicii este determinat încă din introducere. Muzica neliniştită şi plină de încordare de la începutul introducerii *(Largo)* este legată de scena revoltei sicilienilor (corul final din actul II):
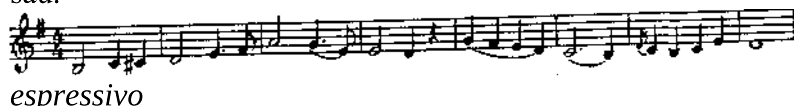



Acelaşi caracter îl are şi melodia de largă respiraţie din balada eroică a Elenei, care cheamă la luptă împotriva asupritorilor:
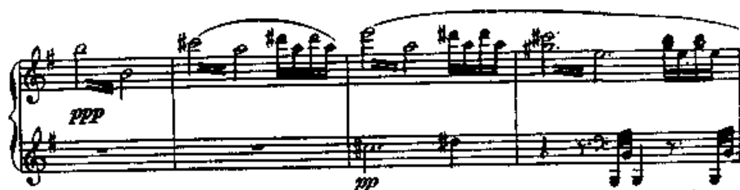


Introducerea creează atmosfera *Allegro-ului* pregătind în mod logic apariţia temei principale *(Allegro agilato).* Aceasta este tema „vendettei" cu coloritul ei modal neobişnuit, dur *şi* sever ' :




Speaîicu] modal al acestei teme constă în combinarea minorului natural cu ce! fngian (sunetul de sprijin fa becar în mi minor, care subliniază expresivitatea intervalului de cvintă micşorată).
188
Tema vijelioasă si pasionată a răzbunării sicilienilor va apare din nou, puţin modificată ritmic, abia la sfirşitul operei. Tema secundară, lirică, se bazează pe melodia din duetul Arngo-Monfort (începutul actului III), cînd acesta din urma n destai-nuieste celui dintîi că este tatăl său.



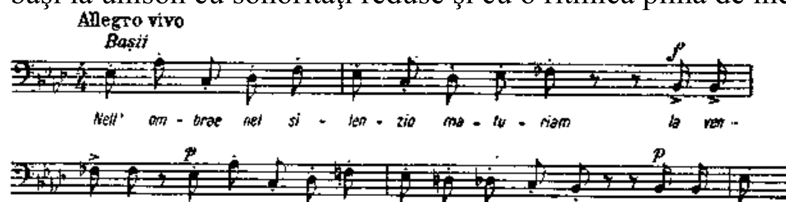
*espressivo*
Contrastul dintre tema „vendettei" şi cantilena patetica a lui Monfort subliniază conflictul principal din lucrare.
Uvertura mai are si alte elemente tematice importante. La sfîrsitul dezvoltării, pe fondul unui *tremolando* al coardelor, apare melodia superbă prin care Elena, condamnata Ia moarte, îşi ia rămas bun de la viaţă şi de la patrie (partea Elenei din cvartetul actului IV):






Abundenţa de material tematic nti-i răpeşte nicidecum uverturii la *Vecerniile siciliene* armonia formei. Măiestria tehnică se îmbină în ea cu un puternic conţinut dramatic. Uvertura a intrat, pe bună dreptate, în chip trainic, în repertoriul orchestrelor simfonice.

Locul central în operă îl ocupă ansamblurile şi corurile scrise cu măestrie; ele zugrăvesc nemulţumirea poporului care se ridică la luptă. Caracterul sicilienilor se dezvăluie cu o amploare şi forţă maximă în corurile din actul II: în tarantela plină de temperament, vădit populară prin coloritul ei, precum şi în scena conjuraţiei, atît de tipică pentru Verdi: un cor de başi la unison cu sonorităţi reduse şi cu o ritmică plină de încordare ':




*-det-ta, non te - mee noi) fa - spet- ta ii cru ■ del op - preş - sor.'*

Cu înaltă măiestrie de dramaturg este scris şi ansamblul final din actul II, în care corul revoltei sicilienilor se aude concomitent cu barcarola plină de nepăsare a francezilor petrecăreţi.

Imgainea muzicală a lui di Procida este înzestrată cu trăsături de nobleţe şi de un eroic plin de bărbăţie; cu toate acestea, lipsurile fundamentale ale libretului lui Scribe nu i-au dat compozitorului posibilitatea de a ridica acest personaj la nivelul prototipului său istoric. Mascat, cu un pumnal în mînă, la balul de la Monfort şi în scena finală, confuză însă din punct de vedere dramaturgie, di Procida seamănă mai curînd cu un „complotist" de operă stereotip, personaj caracteristic pentru *Opera Mare.*

[1] Melodia corului conjuraţilor se înrudeşte cu tema vendettei prin expunerea ei la unison şi prin intervalul accentuat, de cvintă micşorată, care-i imprimă o nuanţă de severitate şi mister. Reproducem textul corului: „In întuneric şi tăcere coace răzbunarea noastră. Crudul prigonitor nu se teme şi nu se aşteaptă la ea".



Caracterizare^ m^jUj>alâ cea mai bogată si cea mai unitară o are un personaj v^ Itar şi totodată'feminin, Elena, predecesoare a Ehsabetei ^ Valois din *Don Carlos;* diapazonul emoţional larg al ace t personaj se întinde de la un patetism eroic (cintecul cu ca• -*er de baladă din actul I) pînă la un lirism dintre cele *i* duioase (arioso-ul si cvartetul din actul IV). t

Arrigo este înze# "t clin belsug cu melodii splendide, dar caracterul lor este m touţin clar conturat. Muzica *Vecerniit^Şsiciiiene,* cu toată bogăţia ei melodică, cu toată forţa expresi j^ţii dramatice a unor episoade si scene, lasă, în ansamblu <* Jpresie de inegalitate. Operei îi lipsesc şi aceea unitate draţ Virgică si acea libertate pe care Verdi ie-a realizat in fyg°'sw7. şi *Traviata.* Adesea, în episoadele — anoso, mai ales in lunile conclusive ale duetelor, compozitorul devine prizon 1 acelor conventii de care s-a eliberat apoi în cele mai fr.u* ^se opere ale sale din cel de-al şaselea deceniu al secolului j?C. Recitativele din *Vecerniile siciliene* sînt şi ele mai slabţ'ntr^easta se explică, probabil, prin faptul că autorul a scris p^ u prima oară muzică pe un text care nu era italian.

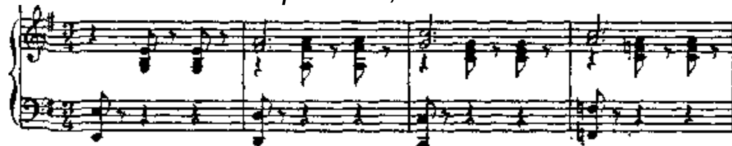
Pentru Verdi, ^j ^3 operei este inseparabilă de acţiunea scenică; de aceea, fa' ^tea textului, caracterul artificial 'al situaţiilor din libret < H putut să n-aibă repercusiuni asupra

calităţii muzicii lui. ^m, astfel, că în episoadele din *Vecerniile siciliene* în ca* ituaţiile dramatice sînt realiste, Verdi atinge un înalt nivel istic. Aşa este tot actul II (paginile de muzică patetică nobt > *-egate de exilatul di Procida revenit în patrie; tabloul splen^j ^1 serbării populare, care se transformă într-o scenă de revo ^ Aşa este şi punctul culminant al tragediei: splendida _se clin închisoare (actul IV). Prin forţa dramaturgiei muzica 'J7rin expresivitatea orchestrei, prin bogăţia meiodică aceast^ V poate, partea cea mai frumoasă a operei. Arrigo patru/ \n închisoarea în care sînt deţinuţi nişte sicilieni condamnaţi 'foarte. Aşteaptă ca străjerii să i-o aducă pe Eiena. Un prelud rchestral de o tragică concentrare vorbeşte despre stareaJ tească a lui Arrigo chinuit de conştiinţa vinei sale. In scrii orchestrală expresivă a acestei scene, în simplitatea cântat R»linâ de nobleţe a arioso-ului lui Arrigo nu este greu de sirr[1]. ^^ viitorului creator al *Aidei:*

191
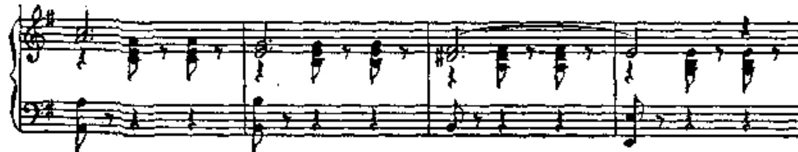
Andante mosso

*Gior- no di pian- to, di fio" do - lo - re!*



h^'r,—---------^ __3

*Meu - tre l'a mo - re sor ri - se ame:*



După un lirism pătrunzător — arioso-ul lui Arrigo *Ziua durerii* şi duetul dintre el şi Elena — vine un contrast: bărbăţia şi eroismul celor condamnaţi, groaza lui Arrigo şi, ca tond, un coral catolic rece, care aminteşte de inevitabilul dez-nodămînt ce se apropie. Aici, Verdi e în elementul său (să ne aducem aminte de scena cu clopotele de îngropăciune din *Trubadurul,* de scena judecăţii din *Aida).* Episodul central al actului IV este un cvartet inspirat. Nobleţea severă a lui di Procida, patetismul înălţător al Elenei, disperarea lui Arrigo şi duritatea intonaţiilor lui Monfort se reliefează în ansamblu, fără să strice armonia ' întregului, în această scenă, compozitorul şi dramaturgul Verdi se ridică la înălţimea celor mai frumoase lucrări ale sale.

Incomparabil mâi slabe sînt scenele ca balul la Monfort (actul III) — cu conjuraţi „marionetă" şi cu balul intercalat, — *Anotimpurile* — ca deznodămîntul fericit, dulceag şi fals (ansamblul final) din actul IV şi sfîrşitul operei, palid sub raportul dramaturgiei, deşi are şi el episoade de mare farmec melodic: *Siciliana* graţioasă a Elenei (boier©) şi duetul de dragoste dintre Elena şi Arrig®.

192

Urmînd să coincidă cu Expoziţia universală de la Paris, premiera *Vecerniilor siciliene* (13 iunie 1855) s-a bucurat de un succes la care compozitorul nu se aşteptase. Dar curînd după închiderea expoziţiei, opera a fost scoasă de pe afiş. In presa pariziană *Vecerniile siciliene* s-a bucurat de aprecieri în majoritate bune, deşi au apărut şi note răuvoitoare. Cea mai mare atenţie o merită înalta apreciere a operei făcută în *Journal des Debais,* datorită probabil lui Hector Berlioz. „Principala superioritate a lui Verdi faţă de predecesorii săi, se spunea în articolul din *Journal des Debais,* constă în faptul că el a eliberat şcoala căreia îi aparţine de convenţionalismul formei. El a promovat pe primul plan adevărul dramatic. In scriitura lui orchestrală au apărut culori şi o expresivitate care, înainte, nu erau cunoscute operei italiene" '.

In Italia, opera *Vecerniile siciliene* a putut fi reprezentată abia după ce i-a fost schimbat titlul.

Pentru a se obţine autorizaţia cenzurii austriece, acţiunea a trebuit să fie strămutată în Portugalia. La sfîrşitul anului 1855, opera *Vecerniile siciliene* a fost reprezentată la Parma sub titlu *Giovanna di Guzman.*
In 1857, *Giovanna di Guzman* a fost jucată în Rusia de o trupă italiană, iar în ultimul deceniu al secolului trecut s-a încercat reprezentarea acestei opere în traducere rusă; cenzura ţaristă n-a autorizat însă libretul *Vecerniilor siciliene.* Pe scenele sovietice această operă se reprezintă începînd din 1953.
[1] *E. Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 93—94. 15 —Giuseppe Verdi 193

XIII

„AR OL DO", „SIMON BOCCANEGRA", „BAL MASCAT"
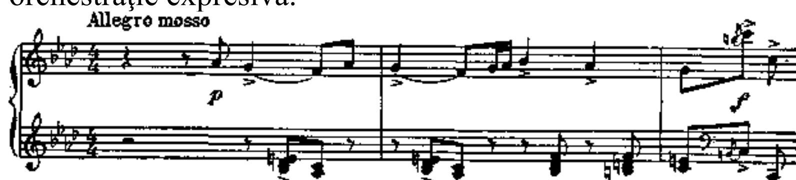
Verdi a petrecut la Paris aproape doi ani. Lipsa îndelungată a compozitorului începuse să provoace în patria lui temerea că asemenea celebrului Rossini, Verdi ar putea renunţa de a se întoarce în Italia, pentru a se stabili la Paris. Dezminţind aceste presupuneri, Verdi îi scria Clarinei de Maffei: „Să prind rădăcini? Ar fi oare aceasta posibil în realitate? Şi care ar- fi folosul? Pentru ce? Pentru glorie? •— Nu cred în ea. Pentru bani? — Voi găsi tot atîţia în Italia, chiar şi mai mulţi. Repet, chiar dacă aş vrea să procedez astfel, aceasta ar fi imposibil. Prea mult îmi iubesc singurătatea, bucăţica mea de cer, de acolo, de la mine de acasă. Şi nu vreau să-mi scot pălăria în faţa baronilor, a conţilor şi în faţa nimănui (...) Am dorinţa sălbatică de a mă întoarce acasă!" — îşi încheie Verdi scrisoarea (2 martie 1854). Dorul de patrie răzbate în toate scrisorile lui de la Paris; şederea în acest oraş i-a pricinuit compozitorului multe neplăceri în legătură cu reprezentarea *Vecerniilor siciliene.* O amintire frumoasă i-au lăsat întîlnirile prieteneşti cu Rossini, ale cărui serate muzicale Verdi le frecventa întotdeauna, cu ocazia fiecăruia din călătoriile sale Ta Paris. In cadrul unei astfel de serate, din iniţiativa lui Rossini s-a executat în prezenţa lui Verdi cvartetul din *Rigoletto.* Şi-au dat concursul cîn-tăreţi dintre cei mai buni; Patti, Alboni, Gardoni, şi Delle Sedie. A acompaniat însuşi Rossini.
După înapoierea în Italia a fost reluată corespondenţa cu Somma în legătură cu *Regele Lear,* care continua să ocupe, poate, primul loc în gîndurile compozitorului. Judecînd după faptul că, în 1857, Verdi a dus tratative cu privire la reprezen-

tarea acestei opere pe scena teatrului San Carlo, se poatexrede că, pe vremea aceea, cea mai mare parte a muzicii ei fusese scrisă. Teatrul n-avea însă vocile necesare pentru noua operă. Verdi era de părere că pentru rolul lui Lear se cere un „mare bariton". Nu găsea nici o contraltă potrivită pentru rolul bufonului;, dar, mai ales, în rolul Cordeliei, Verdi nu voia să vadă pe nimeni în afară de Piccolomini, cea mai bună interpretă a rolului Violettei. Teatrul n-avea însă posibilitatea să angajeze p^ Piccolomini. Premiera *Regelui Lear* n-a mai avut loc.
In 1857, a apărut o nouă operă a lui Verdi *Simon Bocca-negra.* In acelaşi an, compozitorul a transformat *Stiffelio.* Au mai fost şi alte planuri creatoare care nu s-au realizat: *Ruy Dlas,* piesa *Vistiernicul regelui Don Pedro* de Gutierrez. Verdi se gîndea la o nouă versiune a *Bătăliei de la Legnano.* Aceasta a fost o perioadă de intensă activitate creatoare.
Verdi a început să lucreze la *Stiffelio* imediat după înapoierea de la Paris. A hotărît să schimbe libretul operei şi l-a însărcinat pe Piave cu compunerea unui text nou. Acţiunea, care iniţial se desfăşura în secolul XIX, a fost transplantată în evul mediu(!) Pastorul german s-a transformat în cavaler cruciat. Operei *Stiffelio* i s-a dat un nume nou, *Aroldo.* Caracterele personajelor operei *Aroldo* nu sînt mai puţin abstracte decît. acelea ale personajelor din *Stiffelio.* Subiectul, puţin schimbat, e naiv şi neverosimil; situaţiile sînt adesea de neînţeles si nu sînt justificate în mod logic.
înapoiat din cruciadă, cavalerul Aroldo află că tînăra lui soţie, Mina, l-a înşelat în lipsa lui. După o serie de evenimente de necrezut şi slab reliefate în libret, biruindu-şi setea de răzbunare,: Aroldo renunţă la Mina şi se retrage pe o insulă izolată. Dar, datorită unui concurs

de împrejurări, Mina ajunge pe aceeaşi insulă. Aroldo îşi iartă soţia pocăită. In felul acesta, drama psihologică, ce constituise baza lui *Stiffelio,* a rămas neschimbată şi în *Aroldo.*
Pare ciudat faptul că Verdi, atît de exigent faţă de subiect, în căutare de caractere vii şi pregnanate, a revenit la o operă cu un conţinut atît de naiv şi de nefiresc, depunînd multă muncă pentru transformarea ei (în Aroldo o bună parte din muzică a fost scrisă din nou). Vom reaminti însă că Verdi compusese *Stiffelio* imediat după *Luisa Miller,* -într-o perioadă de căutare a unei noi tematici lirico-psihologice. în perioada 1850-^1860, Verdi a revenit în repetate ■ rînduri la ideea operei lirice; în

195

1853, a fost scrisă *Trauiata.* Cu puţin timp înainte de a fi revenit la *Stiffelio,* Verdi îi scrisese lui Somma că ar vrea să creeze o „dramă simplă şi duioasă în genul *Somnambulei,* fără însă s-o imite pe aceasta" (17 aprilie 1856). Verdi îsi repetă rugămintea în anul următor. Vrea ca Somma să găsească pentru el nu „un subiect spectaculos, ci ceva bazat pe sentiment, ceva în genul *Somnambulei* sau al *Lindei* (20 noiembrie 1847). Nu încape îndoială că în *Stiffelio* îl atrăsese tocmai baza lui lirică. Pe Verdi îl pasionase ideea poetică a lucrării: victoria forţelor luminoase asupra puterilor întunericului, triumful iubirii âtot-iertătoare asupra geloziei. Subiectul naiv, cu defecte esenţiale de dramaturgie a făcut ca *Aroldo* să nu fie o operă de certă valoare şi să nu se menţină în repertoriul teatrelor lirice. Totuşi, în ea se găseşte multă muzică minunată; printre altele, există episoade de scriitură orchestrală excelentă, expresivă din punct de vedere dramatic. în momentul în care Aroldo, înapoiat din cruciadă, în loc de bucurie, observă lacrimile şi tulburarea Minei (actul I), dramatismul situaţiei este subliniat de o orchestraţie expresivă.



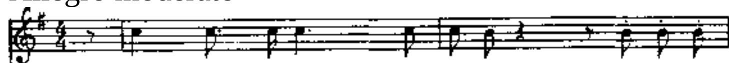

Printre cele mai frumoase pagini ale operei se numără şi *Largo-ul* orchestral de la începutul actului II, precedînd scena din cavoul castelului, în care s-a retras Mina, copleşită de gînduri triste.
Acest *Largo* poate fi situat alături de capodoperele scriiturii dramatice a lui Verdi, ca scena-coral de la mormîntul lui Carol Cvintul din *Don Carlos* sau ca introducerea orchestrală la scena judecăţii din *Aida.* Dar, sub raportul dramaturgiei, cel mai reuşit este ultimul act al operei. Acţiunea se petrece pe o insulă izolată, unde trăieşte schimnicul Aroldo. Coboară seara. Păstorii şi ţăranii se întorc de la lucru. Cîntecele lor provoacă o chinuitoare tulburare în sufletul lui Aroldo. După o luminoasă pastorală vine o furtună. Prin mijloacele de expresie folosite de compozitor, această muzică de efect se apropie de scena.

196

'v

furtunii din *fţigoletto.* Furtuna aruncă pe ţărm nişte naufragiaţi: pe Mina şi pe bătrînul ei tată care, ucigînd în duel pe seducătorul fiicei sale, este osîndit la exil. Naufragiaţii caută adăpost în chilia pustnicului. In ansamblul final, dramatismul situaţiei îşi găseşte dezlegare. Aceasta este, poate, cea mai frumoasă scenă din operă: în dialogul plin de durere al pribegilor, care se desfăşoară la intrarea în chilia pustnicului, recitativul melodic al Minei este accentuat cu fineţe de orchestră *l:*

Allegro moderato



***m***

*Pe ve ro pa*
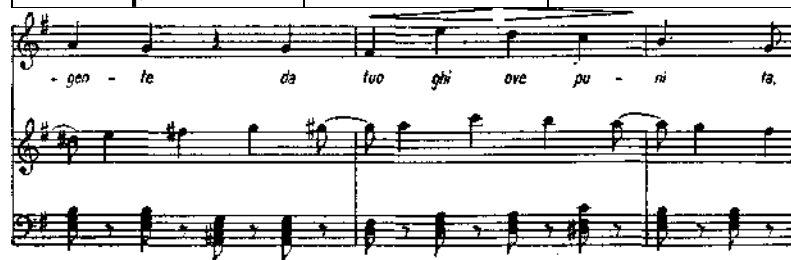
*Ore mi- o*

-r 'î p
*per- do- na a*
***m***
r r "r Pl
***v ti*** A A fr

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *que* | - | *Sta don-na,* | *dis- gra-zia-ta* | *oue* | *te* | *se- gui* | *fug -* |

---------------------
***Vrm***--------------------
--l-----------------------
------------

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | «* | |
| | | | |
| ***J*** , T p 7 p V : | 7 ***f*** ***V f*** - | | ***r*** 1 |
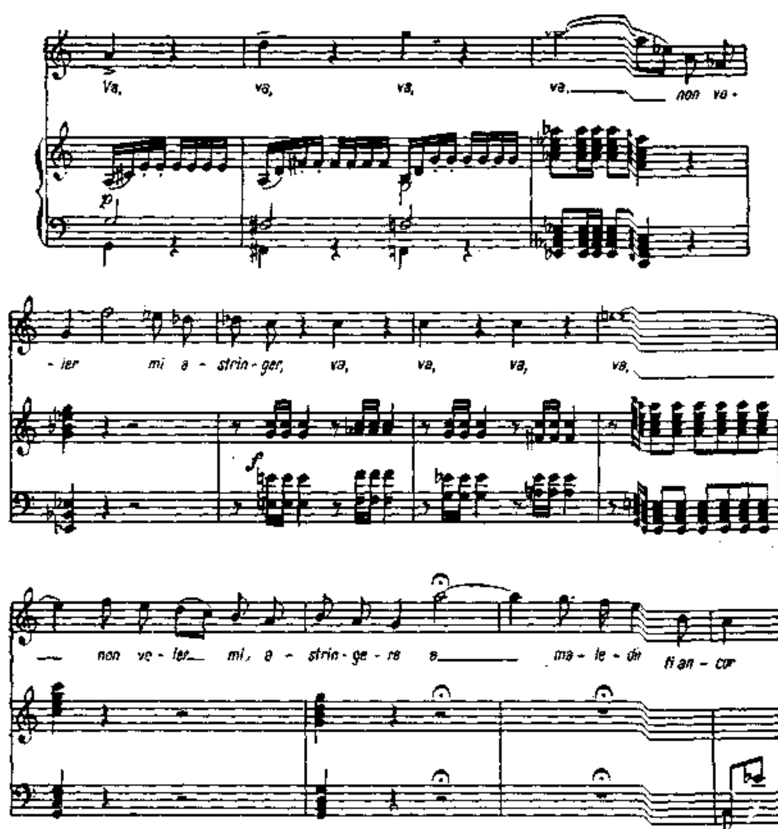



[1] „Tată sărman, iart-o pe nenorocita care te urmează, după ce a părăsit Jocu! unde fusese pedepsită".

197

Este patetică fraza plină de indignare a lui ^0]ci0 1 •

Allegro _ ? *J3lr*




Nu stă mai prejos prin forţa de expresie niq implorarea bătrînului pentru fiica lui şi nici ansamblul final, cu armonii contemplative şi senine şi cu larga revărsare a m^ocjiei.

Premiera operei *Aroldo* a întîrziat pînă în to^mna anului 1857. Ea a avut loc la 16 august, la noul teatru din Rimini. în acelaşi an cu cîteva luni mai înainte (la 12 rt|ar^e 1857), pe scena teatrului *La Fenice* din Veneţia, se repreze^ţ^e *Simon Boccanegra* (libretul de Piave după drama cu acelaşi nume

„Pleacă! Pleacă! Nn mă face să te blestem din nou"



a lui Gutierrez). Publicul primise cu răceală noua opera a lui Verdi Mulţi socoteau că e prea sumbră şi plină de recitative monotone In presă însă, *Simon Boccanegra* deşteptase ecouri de simpatie Se relevase noutatea unor melodii splendide şi bogăţia partiturii; se scrisese chiar că aceasta este cea mai inspirată creaţie a lui Verdi. Compozitorului însuşi n plăcea *Simon Boccanegra,* deşi considera că acuzaţia de monotonie e justă Totuşi Verdi nu vedea cauza eşecului iniţial al operei in defectele ei' fundamentale, ci în fixarea nereuşita a distribuţiei. Doi ani mai tîrziu, cînd *Simon Boccanegra* a suferit un eşec la Milano, Vor di i-a scris lui Tito Ricordi că prevăzuse căderea operei: „Boccanegra fără Boccanegra! Să-i tai omului capul şi ne urmă să te străduiesti să-l recunoşti" (4 februarie 1859).

Mulţi ani mai tîrziu Verdi a revenit la *Simon Boccanegra,* cum se întîmplase si cu *Macbeth.* Dar transformarea lui *Simon Boccanegra* a fost mult mai radicală. Verdi a făcut cea de-a doua versiune a lui *Simon Boccanegra* în 1881, adică la 10 ani după *Aida* si cu puţin timp înainte de a fi compus *Othello* In felul acesta,' opera pe care o caracterizăm pe baza celei de-a doua versiuni, îmbină trăsături din două perioade de creaţie diferite, foarte depărtate una de alta; de aceea ea poate t. raportată în egală măsură atit la perioada 1850— 18oU, cit si la ultimul deceniu al creaţiei compozitorului.

Libretul operei, pentru noua ei versiune, a fost transformat de talentatul poet şi compozitor Arrigo Boito El a îmbunătăţit în mod esenţial libretul şters şi încurcat ca dramaturgie, întocmit de Piave, adăugind o serie de scene care explica desfăşurarea acţiunii, adîncind şi dezvoltînd caracterizările personajelor Verdi a introdus schimbări şi mai importante in

partitura: unele dintre cele mai  frumoase scene ale operei  au fost scrise din nou; unele pasaje au fost eliminate. Orchestra a căpătat in, cea ■ de-a doua versiune o nouă expresivitate dramatica; s-a schimbat si caracterul declamaţiei: recitativele au dobind.t fineţea psihologică a stilului matur al lui Verdi. Cu toate acestea, nicii Verd , nici Boito n-au izbutit să remedieze in întregime defectele iniţiale de dramaturgie ale operei. Deşi opera *Simon Boccanegra* transformată a fost bine primită ', ea n-a devenit atit de populară ca alte opere, mai  accesibile, ale lui Verdi.

*î~SÎmon"năxaneera* a fost  reprezentat în noua versiune, cu  un succes
Edouard de Reszke (Fiesco)  şi Tamagno (Gabnelc Adorao).



Simon Boccanegra e un personaj istoric. In 1339, în toiul luptei dintre guelfi şi ghibellini, masele populare răsculate — matrozii şi meseriaşii din Genova, — după ce au răsturnat puterea aristocraţiei, l-au ales pe Boccanegra ca primul doge pe viaţă al Genovei. Vrednic contemporan al lui Rienzi şi al lui Petrarca, Boccanegra a devenit un cîrmuitor remarcabil, datorită voinţei şi inteligenţei sale. A ştiut să atenueze pentru un timp discordiile dintre guelfi şi ghilbellini. Pe timpul guvernării lui Boccanegra, Genova a devenit foarte puternică.

In drama lui Gutierrez, ca şi în opera lui Verdi, baza istorică susţine o acţiune inventată de Gutierrez şi de Verdi. Boccanegra e un corsar neînfricat, care a făcut republicii geno-veze un mare serviciu în lupta împotriva piraţiilor africani; Boccanegra e ales doge; el vine în acest post după aristocratul Fiesco. Acesta este conţinutul prologului operei, prolog în care se leagă şi nodul dramei personale a lui Simon Boccanegra: moartea iubitei sale, Măria Fiesco, şi jurămîntul bătrînului Fiesco de a se răzbuna pe seducătorul fiicei sale. Fiesco ar putea să-l ierte pe Boccanegra numai în cazul cînd acesta i-ar da-o pe fiica sa, fructul legăturii lui cu Măria Fiesco. Dar Boccanegra nu ştie nimic de soarta fiicei sale şi, cu toate eforturile, nu poate să dea de urma copilei care i-a fost răpită în mod misterios.

Cele trei acte ale operei sînt despărţite de prolog printr-o perioadă de 25 ani, Boccanegra îşi regăseşte fiica dispărută, care poartă acum numele de Amelia Grimaldi. Ea a crescut în familia aristocratică Grimaldi, ostilă dogelui democrat, şi se crede orfană. Fericirea tatălui care şi-a regăsit fiica se complică printr-o serie de împrejurări; Paolo, un partizan al dogelui, pretinde mînă Ameliei; aceasta îl iubeşte însă pe un duşman al tatălui ei, pe Gabriele Adorno, care împreună cu bătrînul Fiesco, ascuns sub numele de părintele Andrea, ia parte la un complot împotriva dogelui. Respins de Amelia şi neprimind din partea dogelui sprijin pentru realizarea pretenţiilor sale, Paolo, ostil lui Boccanegra, face o încercare nereuşită de răpire a fetei, pe care o salvează Gabriele. Se produce o ciocnire armată, care provoacă o nouă izbucnire a urii dintre guelfi şi ghibellini. Apelurile pentru pace ale dogelui întîmpină un murmur ostil în popor. Instigaţi de trădătorul Paolo, genovezii cer război  împotriva Veneţiei, rivala Genovei.
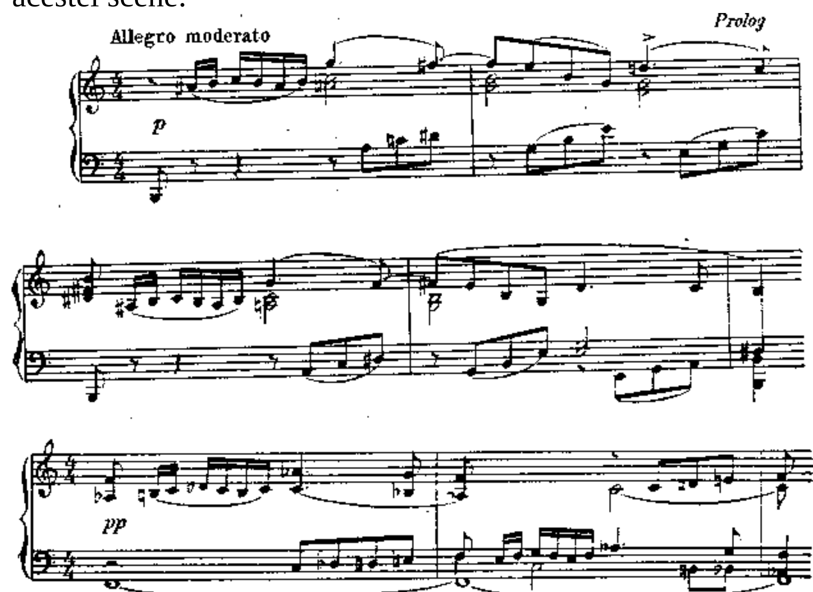


Actul II. Paolo îşi pune în gînd să-l suprime pe Boccanegra. Pune otravă cu efect lent într-o cupă pregătită pentru doge. Dar, nefiind sigur că Boccanegra va bea cupa, el îl eliberează pe Gabriele, arestat pentru participarea la ciocnirea dintre guelfi şi ghebellini. Paolo îl convinge pe tînăr că dogele este fericitul său rival care a sedus-o pe Amelia şi că aceasta se află în palatul lui Boccanegra. Cu ajutorul lui Paolo, Gabriele pătrunde în secret în odăile dogelui pentru a-l ucide. Dar Amelia, aflînd de intenţia iubitului ei, îşi salvează tatăl, împiedicîndu-l pe Gabriele să ajungă la dogele adormit. Aflînd că Amelia este fiica lui Boccanegra, Gabriele are mustrări de conştiinţă. Dogele îl iartă pe tînăr şi-i dă mîna Ameliei. Evenimentele se apropie de un deznodămînt fericit. Dar cupa cu băutură otrăvită a fost băută şi clipele lui Boccanegra sînt numărate.

De fapt deznodămîntul dramei s-a produs încă din actul II. In ultimul act, care constituie epilogul operei, Genova celebrează căsătoria Ameliei cu Gabriele. Din stradă se aud vocile

poporului care-l salută pe doge. Acuzat de înaltă trădare, Paolo este dus la locul de execuţie; el îi spune lui Fiesco că Boccanegra a fost otrăvit. In faţa dogelui care a şi simţit apropierea morţii apare Fiesco. Boccanegra se grăbeşte să-i destăinuie că şi-a regăsit fiica dispărută. El moare după ce se împacă cu duşmanul său, după ce îşi ia rămas bun de la Amelia şi transmite cîrmuirea Genovei lui Gabriele Adorno.
Defectul principal al libretului operei *Simon Boccanegra* constă în caracterul static, greoi, al unei acţiuni lipsite de contraste puternice şi compensate doar în parte de dinamismul unor scene. Dramaturgia operei este greoaie şi din cauza lipsei de acţiune din epilog. De altfel, de-a lungul întregii opere, multe evenimente importante sînt slab scoase în relief sau nu sînt arătate pe scenă, ascultătorul aflînd despre ele din dialoguri. Din povestirea lui Paolo aflăm despre dragostea nefericită a lui Boccanegra pentru Măria Fiesco (prologul); din povestirea lui Boccanegra (tot acolo) aflăm despre răpirea copilei. Tot în spatele scenei se produce şi răpirea Ameliei de către nişte oameni cumpăraţi de Paolo (actul I). Trădarea săvîrşită de Paolo, pentru care el este condamnat la moarte, nu iese la iveală decît din discuţia lui cu Fiesco (actul III).
Din prima variantă lipsea însă şi o. scenă introdusă în chip fericit de Boito: monologul lui Paolo, care pune otravă în cupa dogelui
201
(începutul actului II), scenă fără care acţiunea era cu totul neclară.
Printre cele mai frumoase realiz-ări ale versiunii a doua trebuie menţionate minunata scenă din senat (finalul act. I), adăugată din iniţiativa compozitorului, precum şi scena-monolog din odaia de culcare a dogelui (actul II). In ambele scene se face cea mai bună caracterizare a lui Boccanegra.
Din cele spuse reiese limpede că libretul lui *Simon Boccanegra,* chiar după modificările introduse de Boito, care l-a îmbunătăţit simţitor, era departe de idealurile lui Verdi în materie de dramaturgie. Cu toate acestea, lungimile şi acţiunea încurcată nu l-au împiedecat pe Yerdi să creeze în această operă o serie de tablouri muzicale splendide, să sculpteze impresionantul portret a lui Boccanegra.
*Simon Boccanegra* e o lucrare incontestabil importantă, deşi inegală. Ea are multă muzică minunată. Elementul istoric şi scenele de mare amploare cu participarea poporului se îmbină în *Simon Boccanegra* cu un psihologism aprofundat, nou pentru Vcrdi. Această operă, deşi n-a fost scrisă pe un subiect shakespearian, constituie de fapt o continuare a operelor shakespeariene ale lui Verdi. Nu încape îndoială că, fără munca îndelungată asupra lui *Lear,* Verdi n-ar fi putut crea un personaj atît de adîncit şi de puternic ca acela al lui Boccanegra; de asemenea nu este întîmplător faptul că Verdi a revenit la *Simon Boccanegra* în preajma compunerii celei mai frumoase opere ale sale pe un subiect de Shakespeare, *Othello.*
Cîrmuitorul Boccanegra şi poporul sînt principalele personaje ale operei. Boccanegra, care în prolog este un erou romantic copleşit de suferinţă, în senat — scena centrală a operei — se îmbogăţeşte cu trăsături noi, active. In această scenă este splendid totul, începînd cu un efect, excelent realizat (cor cu gura închisă), care redă zgomotul mişcării în creştere a poporului, zgomot care se aude din stradă. Aici se simte mîna unui maestru ajuns la maturitate, autorul monumentalelor fresce *Don Carlos* şi *Aida.* In această scenă construită pe mai multe planuri, Verdi diferenţiază cu măiestrie masa poporului: partidele ostile — guelfii şi ghibellinii — sînt înzestrate cu caracterizări reliefate; Paolo cel perfid, Gabriele cel înflăcărat, Andrea (Fiesco) cel aspru, fiecare din ei are un limbaj aparte. întregul ansamblu este dominat de personalitatea voluntară şi nobilă a înţeleptului Boccanegra. Dogele citeşte poporului o scrisoare a lui Petrarca,
202
prin care acesta face apel la genovezi şi veneţieni să uite discordia care îi desparte, aducîndu-le aminte că sînt copiii aceleiaşi patrii. Italia. Episodul' central al scenei este monologul patetic al lui Boccanegra, înflăcăratul lui apel la pace. Din acest monolog.se dezvoltă un

puternic ansamblu al poporului cu melodia luminoasă si fermecător de simplă a Ameliei, care imploră pacea.
Poate că tot atît de importantă pentru caracterizarea lui Boccanegra este şi scena cu monologul său din actul II. Boccanegra e singur în'odaia lui de culcare. E abătut din cauza tulburărilor populare; pe el îl mai întristează şi gîndul că Amelia îl iubeşte pe un duşman al său Gabriele Adorno. In această scenă, construită pe declamaţie cîntată, orchestra capătă o mare importantă. Frazele orchestrale expresive din prolog, care caracterizează suferinţa lui Boccanegra, despărţit de nefericita lui iubita, revin — oarecum schimbate — la începutul acestei scene:

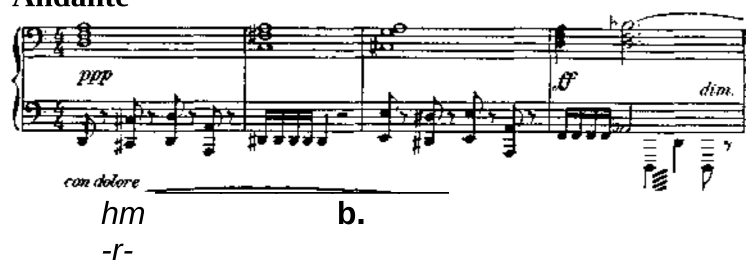



Boccanegra îşi bea cupa otrăvită. Caracterul de tristă concentrare a monologului său este accentuat prin acompaniamentul delicat al orchestrei [u].

[1] „Pîuă şi apa de izvor e amară pentru gura celui ce guvernează".

203
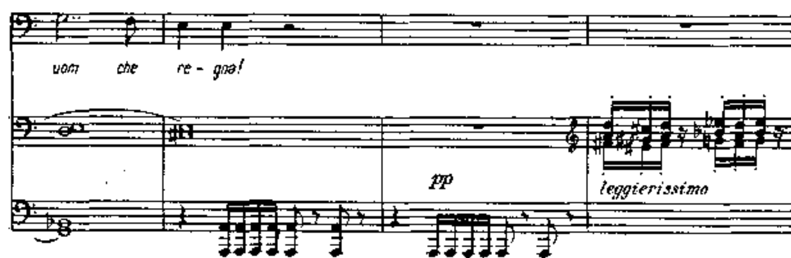
**Andante**




*hm* **b.**
*-r-*

| | | | |
|---|---|---|---|
| **T?.** — *Pe r- fin* | *I'a c- gu a del* **M -** | *fo n- fe e am a- ra* **rt e —** | *aVI ab- br o* ***i/e/'*** |
| | | | |
| ***PP*** | | | ***PP*** |
| -- —- --- | | | |

'-o




In ritmul măreţ şi grav al acestei muzici, chiar şi în factura ei internaţională, se poate sesiza ceva care o înrudeşte cu unele caractere din opera rusă, cu meditaţiile lui Ruslan, ale lui Boris, ale lui Igor (nu este întîmplător faptul că critica de peste hotare a relevat apropierea dintre Boccanegra şi Boris din opera lui Musorgski) '.

Gîndindu-se la fiica sa, Boccanegra adoarme. In orchestră se aude melodia senină şi fantomatică a duetului dintre el şi Amelia (din actul I, cînd Boccanegra recunoaşte în ea pe fiica sa).

[1] *Godejroy V.* „Simon Boccanegra" *The Music Rewiew,* 1948, november, voi. IX. Nr. 4 pag. 252.

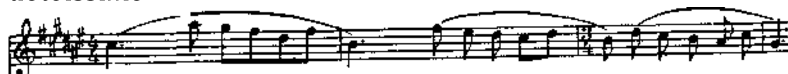
Se poate presupune că, în timp ce lucra la Cea de-a doua versiune a lui *Simon Boccanegra,* Verdi cunoştea opera lui Musorgski, deşi nu dispunem de informaţii în această privinţă.



In această operă, Verdi recurge în repetate rînduri la asemenea reminiscenţe orchestrale. Tema corului răscoalei (actul II) răsună în preludiul orchestral la actul III. Dar Verdi realizează unitatea caracterelor şi prin alte mijloace. O atmosferă senină, lirică se simte mereu în jurul figurii feciorelnice a Ameliei, înce-pînd de la prima menţionare a personajului (povestirea lui Boccanegra din prologul operei) şi pînă la ultima ei apariţie, în final Muzica legată de figura fiicei lui Boccanegra, atît de apropiată de figura Gildei, are multă graţie, eleganţă şi înduioşătoare poezie. Aşa este întreaga scenă din grădina Grimaldi (actul I), precedată de o introducere orchestrală cu caracter de nocturnă; asa sînt: arioso-u-l liric şi contemplativ al Ameliei, duetul de dragoste dintre ea şi Gabriele, precum şi scena întîlnirii cu tatăl ei. In măreaţa scenă din senat, apariţia Ameliei aduce de asemenea un suflu liric; implorarea păcii de către Amelia este una dintre cele mai fermecătoare trăsături din caracterizarea ei':

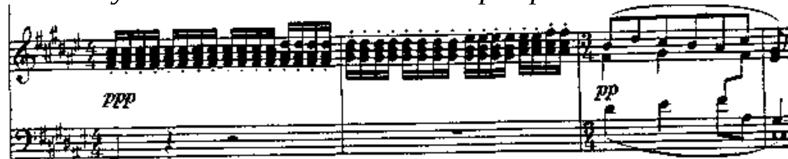
Andante

*dotcissimo*
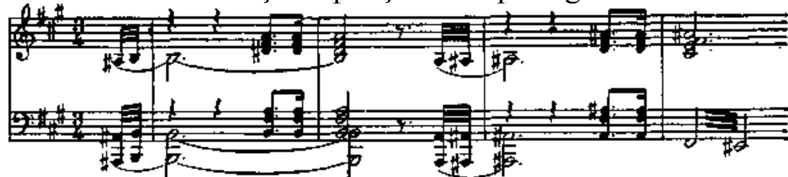


*Pa*

*Io sde-yio im-meu - so na-scon-di per pie-ta!*

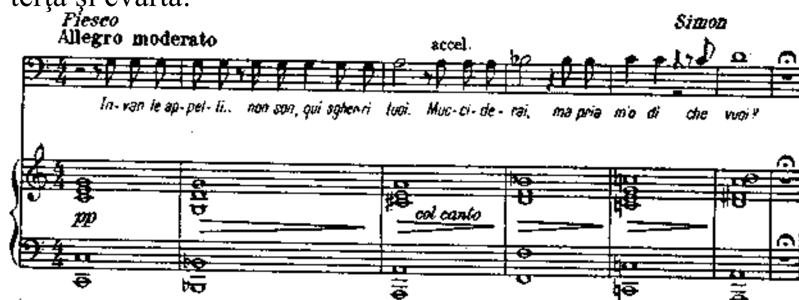



O atmosferă sumbră, tragică, fatală îl întovărăşeşte pe Fiesco, asprul răzbunător care îmbină trăsăturile lui de Silva şi ale lui Monterone. Prima caracterizare a lui Fiesco o constituie acordurile care însoţesc apariţia lui în prolog:



[1] „Pace! Te implor, potoleşte-ţi mînia!".

Este interesant de relevat faptul că figura lui Fiesco este redată prin armonii „aspre" caracteristice, rezultînd din folosirea originală a acordurilor de cvartă şi sextă şi a celor de terţă şi cvartă:




Ceea ce îl caracterizează cel mai bine pe Fiesco este scena-duet', ca şi duetul din prolog dintre el şi Boccanegra. Plină de forţă este scena centrală din prolog: monologul tragic al lui Fiesco pe fondul exclamaţiilor pline de durere ale corului de femei (jelirea Măriei care a murit) şi al severului *Miserere* cîntat la unison de bărbaţi.

Sînt extrem de interesante şi multe trăsături din caracterizarea trădătorului Paolo. Atenţia ne este atrasă de unele episoade declamatoare subtile: comentariile veninoase ale lui Paolo la scrisoarea lui Petrarca în scena de la senat, şi monologul lui Paolo care pune otravă în cupa lui Ekxxanegra, monolog ce prevesteşte intonaţiile pline de răutate ale lui Jago.

Mai puţin importantă este caracterizarea lui Gabriele Adorno, amorezul nobil tradiţional.
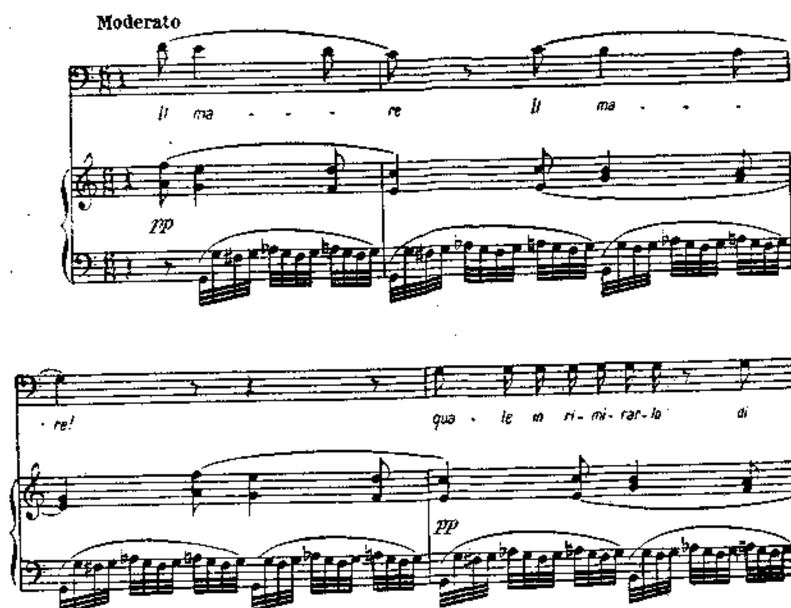
In *Simon Boccanegra* mai există un „personaj" care capătă în muzica lui Verdi o caracterizare bogată în nuanţe. Acesta este marea. Dragostea compozitorului pentru Genova[2], pentru

[1] Fiesco apare în faţa lui Boccanegra pentru a-i spune că a fost otrăvit şi că va muri eurînd: „Degeaba-i mai chemi pe străjeri, pe urmă poţi să mă ucizi, dar mai întîi să mă asculţi!".

[2] Genova este oraşul preferat al lui Verdi, în care compozitorul stătea cu o deosebită plăcere timp îndelungat, iar de la mijlocul celui de-ai şaptelea deceniu al secolului XIX işi petrecea. în mod regulat acolo lunile de iarnă. Pe Verdi, îl atrăgea nu numai clima minunată a oraşului; Genova este patria lui Mazzini şi a lui Garibaldi, în care acesta din urmă a pregătit glorioasa campanie de la 1S60 eu cei 1000 de voluntari ai săi. Este ştiut faptul că Verdi a simpatizat cu căldură cauza lui Garibaldi. Se pare eă, în acei ani, compozitorul a întreţinut legături personale .cu garibaldienîi.
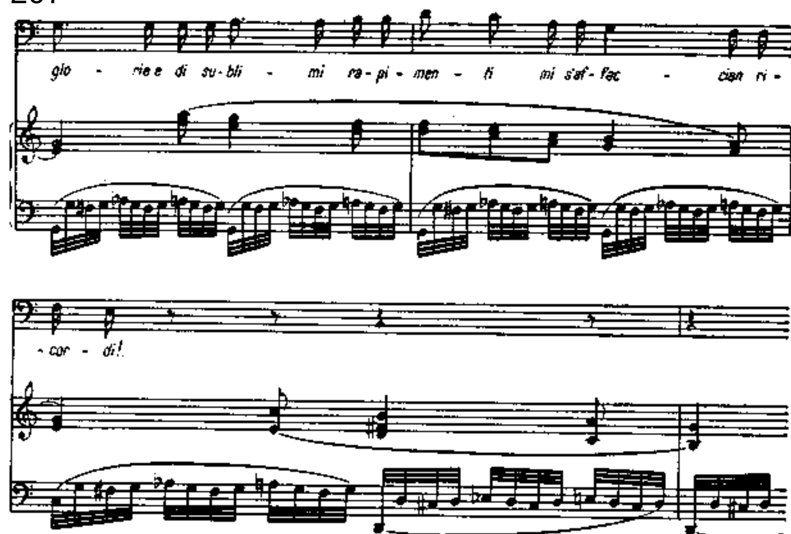


marea întinsă din faţa ei, s-a oglindit în mod viu, după cum relevă pe bună dreptate D. Hussey ', în muzica operei *Simon Boccanegra.* In această lucrare, marea se contopeşte cu starea psihologică a eroilor. Sonorităţile colorate redînd marea (preludiul la actul I) se armonizează cu chipul tinerei Amelia, care visează, în licăritul stelelor, pe ţărmul mării. Cu totul alta este marea în ultimul act: înainte de a muri, Boccanegra evocă un trecut îndepărtat, cînd fusese corsar, prieten liber al mării. întinderile marine mai sînt zugrăvite şi printr-o melodie care curge larg pe fondul desenului ostinat al acompaniamentului, un desen ales în chip fericit[2]:




[1] *D. Hussey.* „Verdi", op. cit., pag. 110.
[2] „Marea! Marea! Cînd o privesc, în mine reînvie amintirea gloriei, a faptelor mari, a luptelor vitejeşti!V






Opera următoare a lui Verdi, ultima din perioada 1850— 1860, este *Bal mascat.* Libretul operei a fost întocmit de Antonio Somma pe baza piesei franceze Gustav III de Scribe. In cel deal patrulea deceniu al secolului trecut, pe acest subiect al dramaturgului francez scrisese o operă Auber. Soarta tragică a regelui Gustav III al Suediei, ucis la un bal costumat (1792), constituise nu numai tema operei lui Auber, căci pe acelaşi subiect a scris o operă şi Mercadante.

In octombrie 1857, Somma a început să lucreze la libret. Ca de obicei, la această muncă a luat parte activă şi compozitorul, urmărind ca libretistul să scoată cît mai mult în relief caracterele şi situaţiile dramatice. La sfîrşitul anului, opera a fost terminată, urmînd să fie reprezentată pe scena teatrului *Sari Carlo* din Neapole. Premiera a trebuit însă să fie amînată din cauza complicaţiilor cu cenzura, complicaţii bine cunoscute de Verdi. Ştirea atentatului săvîrşit de Orsini la viaţa lui Napoleon III (14 ianuarie 1858) întărise vigilenţa cenzorilor. Cenzura a socotit inadmisibil subiectul operei — complot şi asasinarea unui rege —, văzînd în el o periculoasă analogie cu evenimentele din Franţa. Verdi a fost invitat să introducă în libret modificări care denaturau complet subiectul: să transplanteze acţiunea din

secolul XVIII în evul mediu, iar locul acţiunii din Suedia în Florenţa; personajul principal nu mai era un rege, ci un senior feudal; obiectul sentimentului lui urma să nu mai fie soţia prietenului său, ci sora acestuia; pajul Oscar urma să fie transformat în tînăr ostaş. Scena balului mascat urma să fie eliminată pentru ca în libret să nu mai rămînă nici o aluzie la asasinarea unui rege. Cu cele menţionate de noi nu se epuizase nicidecum lista de pretenţii absurde formulate de cenzură.
Indignat, compozitorul a refuzat să introducă aceste modificări care, după convingerea lui, ar fi dus în mod inevitabil la o denaturare a caracterelor, a situaţiilor şi, de altfel, a întregului colorit al vieţii de la curte clin galantul secol XVIII.
Reprezentarea operei a fost interzisă. Intre compozitor şi direcţia teatrului a izbucnit o ceartă, în jurul căreia s-a făcut o largă publicitate. Directorul teatrului cerea ca Verdi să prelucreze opera sau să-i plătească despăgubiri. Verdi a refu/at să satisfacă pretenţiile teatrului. S-a ajuns la un proces. Compozitorul a fost ameninţat cu arestarea. Incăpăţînarea lui Verdi stîrnea admiraţia napolitanilor plini de însufleţire. Pe stradă el era întîmpinat cu strigăte: *uiua Verdi! *
Pentru a evita o fierbere în popor, autorităţile au fost nevoite să cedeze: Verdi a fost autorizat să părăsească Neapole cu condiţia să revină acolo în stagiunea următoare pentru reprezentarea operei *Simon Boc-canegra* pe scena teatrului *Sau Carlo.*
Datorită iniţiativei energicului impresar al teatrului *Apollo* din Roma, peste un an, opera *Bal mascat* a fost totuşi reprezentată pe scena acelui teatru, dar, din păcate, cu unele modificări în li,bret. Cenzura ceruse în mod categoric ca locul acţiunii să fie strămutat de pe continentul european (!). Verdi şi-a oprit alegerea asupra Americii de Nord din timpul dominaţiei engleze. Din cauza aceasta, regele Gustav III a devenit guvernatorul englez al Bostonului, contele Richard Warwick (Riccardo); ucigaşul regelui, contele Anckarstroem, a fost transformat în secretarul lui Riccardo, creolul Renato; cei doi complotişti purtători de titluri de nobleţe au devenit Samuel şi Tom, personaje cu o poziţie socială nedefinită.
[1] Numele lui Verdi, care conţinea iniţialele regelui Victor Emanuel al Piemontului, servea de lozincă cifrată a unificării Italici (Viva V.E.R.D.I. — Vittorio Emmanuele re d'ltalia, adică „Trăiască Victor Emanuel, regele Italiei") pentru că lupta pentru unificarea ţării reîncepuse în acei ani sub hegemonia Piemontului. .



Premiera operei *Bal mascat* (17 februarie 1859)' s-a bucurat de un strălucit succes. Ea a cucerit curînd o largă popularitate. Totuşi, trăinicia succesului operei *Bal mascat* n-a atins popularitatea operei *Rigolelto* şi aceea a *Trauiatei.* Cauza succesului mai redus al acestei opere nu trebuie căutată nicidecum în lipsurile muzicii ei, care este într-adevăr excelentă, ci numai în defectele libretului, mutilat de cenzură. In primul rînd, operei i-a dăunat, desigur, „transplantarea" absurdă a subiectului lui Scribe pe pămîntul american. Atmosfera de galantă uşurinţă care a domnit în viaţa de la curţile europene în secolul XVIII şi pentru care Verdi a găsit culori adecvate în muzica sa, nu se prea împacă cu viaţa din America de pe acea vreme. Nu este lipsit de părţi slabe nici prototipul libretului *Gustau III* de Scribe (libretul făcut de Somma este o traducere aproape textuală a piesei dramaturgului francez). Ce-i drept Verdi socotea acest subiect „splendid"; pe compozitor îl atrăgeau, în primul rînd, calităţile lui scenice; dar el vedea şi aspectele negative ale libretului: abundenţa convenţionalismelor. „Nu mi-au plăcut niciodată, dar acum le găsesc insuportabile" ', spunea Verdi. într-adevăr, subiectul lucrării *Bal mascat,* caracteristic pentru „opera mare", este bogat în situaţii de efect: conflictul tragic din sufletul lui Riccardo, dintre dragostea pentru Amelia şi sentimentul datoriei; gelozia, care transformă pe prietenul său credincios Renato într-un duşman înverşunat: fatalismul prezicerilor sinistre ale vrăjitoarei; un asasin mascat la bal; un deznodămînt melodramatic cu o răzbunare sîngeroasă şi cu moartea unui erou nobil, care-şi

iartă ucigaşii, aceste situaţii se apropie de multe opere anterioare ale lui Verdi *(Emani, Rigoletto, Trubadurul, Vecerniile siciliene).*

Muzica operei *Bal mascat* n-are măreţia caracterizărilor şi nici profunzimea psihologică din *Simon Boccanegra.*

Prin caracterul dramaturgiei sale bazate pe contraste, prin vioiciunea şi impetuozitatea dezvoltării dramatice, *Bal mascat* se apropie cel mai mult de *Rigoletto.* Dar caracterele lui Scribe,

[1] In 1861, Verdi a revizuit opera pentru Paris. In noua variantă, lucrarea, care a avut iniţial trei acte, are cinci acte. Ulterior, a devenit cea mai răspîndită o a treia variantă, întocmită după primele două, în patru acte. Analiza operei, pe care o facem în lucrarea de faţă, se bazează pe această din urmă variantă.

[2] *F. Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 102.



vii şi verosimile, n-au totuşi trăsăturile bine definite şi reliefate ale caracterelor din piesa lui Hugo. Acest fapt s-a vădit în primul rînd în caracterizarea personajului principal al operei, Riccardo. Se aseamănă oarecum prin frivolitatea şi galanta lor eleganţă ducele din *Rigoletto* cu Riccardo din *Bal mascat.* Dar, cu toate că Riccardo, prin diversitatea lui melodică, este mult mai bogat ca personaj, caracterizarea prezintă mai puţină unitate şi o mai mică putere de convingere realistă. Nu este întîmplător faptul că printre paginile cele mai puţin reuşite ale operei se^ situează ultima scenă din final: răpus de pumnalul lui Renato, care răzbună onoarea soţiei sale, Riccardo moare, iertîndu-şi asasinul; acesta are mustrări de conştiinţă, pentru că îşi dă seama de faptul că bănuielile lui au fost neîntemeiate. Totuşi, partea lui Riccardo cuprinde multe pagini de muzică fermecătoare şi realistă prin dramatismul ei. Muzica lui Verdi ne face <â credem că acest răsfăţat al soartei, cu dragostea lui pentru plăcerile uşoare ale vieţii, cu umorul lui elegant (cvintetul din actul II), cu vitejia lui nepăsătoare (cîntecul pescarilor din acelaşi act), este capabil şi de un lirism poetic înălţător, şi de porniri nobile (scena şi duetul dintre el şi Amelia din actul III). Sînt întru totul realiste şi caracterizările muzicale ale celorlalte personaje. Figurii fermecătoare şi neprihănite a Ameliei, care iubeşte şi suferă, îi revin paginile lirice cele mai frumoase ale operei. Cu mult adevăr se dezvăluie lumea ei sufletească în scena de la vrăjitoare (actul II). Amelia se duce la ea în speranţa că îşi va putea regăsi liniştea sufletească. Această primă caracterizare a Ameliei este plină de o fineţe psihologică nouă pentru creaţia lui Verdi. In intonaţiile expresive şi triste prin care Arnelia i se adresează lui Ulrica se poate simţi o anumită asemănare cu o veche romanţă rusească:

Allegro agitato e prestissimo

Pa - ce svel - ler - mi dal tet - to chi si fa -

Pa - ce... Să uit aş vrea pe o - mul pe ca - re eu



*- ta - le e de • si - a • to im - pe - ra!*

*Lui.*

nu în - drăz - nesc, n-am drep - tul sâ-l iu - besc! Stă - pîn.

----- *che tu tuf - ti ii ciel ar - bi - tro po* ------ c£...

------ pes - te loţi e a - le - sul meu drag şi iu - bit, iu - bit, iu - bit.

Asemănarea cu romanţa rusească se simte şi în întorsăturile melodice ale ariei Ameliei (actul III). Singură, noaptea, într-un loc retras ea caută iarba uitării care, după cum i-a spus vrăjitoarea, o va scăpa de dragostea ei oprită pentru Riccardo. Scena întîlnirii se încheie cu duetul senin al celor doi îndrăgostiţi.

Chipul tragic al lui Renato, care atinge o mare forţă dramatică în prima scenă din actul IV (mai ales în aria răzbunării pe care o cîntă în faţa portretului lui Riccardo) nu introduce totuşi nimic esenţial nou în galeria eroilor verdieni.

Dar în caracterizarea pajului Oscar, făcută poate, sub influenţa operelor comice ale lui Auber, în vicleana lui eleganţă (acest personaj anticipează umorul din *Falstaff,* ultima operă a lui Verdi), există ceva cu totul nou pentru compozitor conţinînd poate, elementul cel mai proaspăt şi mai atrăgător din *Bal mascat.*

însuşi Verdi considera muzica lui Oscar drept o izbîndă incontestabilă a sa.

Nepăsarea tinerească şi rîsul aţîţător din cîntecele lui Oscar, precum şi multe trăsături din caracterizarea lui Riccardo creează

212

contraste reuşite, aducînd lumină în atmosfera de sumbră încordare a operei.

Portretul vrăjitoarei Ulrica, precum şi toată scena ghicitului, începînd cu caracterul vrăjitoresc misterios al introducerii şi terminînd cu ansamblul splendid care încheie scena, creează efecte teatrale.
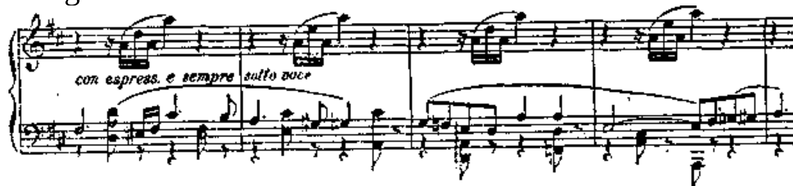
In descîntecele lui Ulrica nu sînt greu de observat firele care o leagă de caracterizările vrăjitoarelor verdiene, prezicătoarele destinului lui Macbeth; totodată, coloritul sumbru şi măreţ al descîntecelor are ceva care prevesteşte patetismul fanatic al lui Ramfis din templul lui Fta (inclusiv asemănarea intonaţiilor). Ulrica apare în operă o singură dată, dar motivul sinistru al destinului care se aude întîia oară în introducerea orchestrală a scenei ghicitului capătă o mare însemnătate în dramaturgia operei.

Andante sostenuto
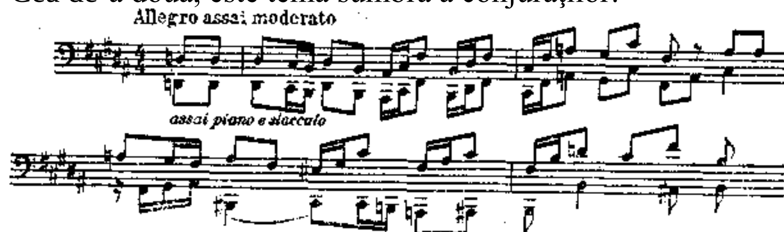
Adesea apar numai contururi ritmice care ni-l reamintesc; el se aude din nou, în întregime, în scena tragică din actul IV, cînd Renato porunceşte soţiei sale să tragă la sorţ: de mîna cui îi este dat lui Riccardo să moară?

In caracterizarea conjuraţilor se poate vedea o dramatizare specifică a elementelor de gen ale operei *buffa.* Ca şi Spara-fucille şi Maddalena din *Rigoletto,* Samuel şi Tom din *Bal mascat,* cu unisonurile lor ritmice înţepătoare, ne fac impresia unor măşti din *opera buffa* italiană.
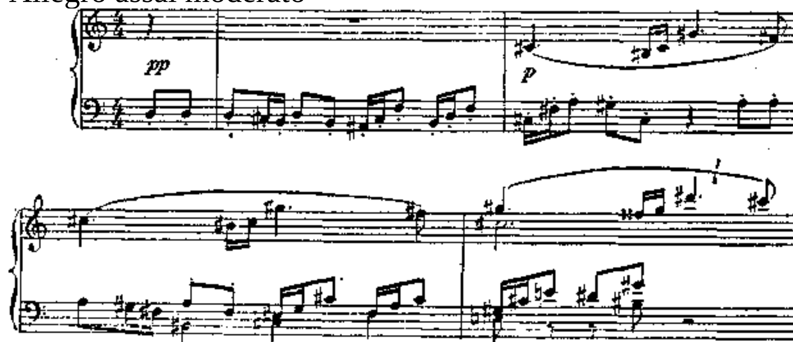
Printre izbînzile dramaturgiei operei *Bal mascat* se încadrează tema conjuraţilor, care capătă sensul unuia dintre cele mai importante leitmotive ale lucrării.
Această temă polifonică, întruchipînd, ca şi motivul destinului, puterile întunericului care conduc soarta lui Riccardo, apare în toate momentele nodale ale operei.
Excelenta uvertură se bazează pe contrastul a două teme şi pe dezvoltarea lor. Prima este tema cantabilă a dragostei lui Riccardo:
213
Allegro assai moderato




Cea de-a doua, este tema sumbră a conjuraţilor:




Uvertura trece într-o introducere, în care tema neliniştită a conjuraţilor se împleteşte cu sonorităţile idilice, luminoase, ale corului prietenilor care aşteaptă să se trezească Riccardo. Legată polifonic de tema dragostei, ea precede prima apariţie a lui Renato, care-l previne pe Riccardo asupra conjuraţiei (actul I):
Allegro assai moderato




Această temă se aude ameninţătoare şi în corul conjuraţilor din scena întîlnirii nocturne dintre Riccardo şi Amelia (actul
214
«
III) şi, de asemenea, revine (în orchestră) în primul tablou din ultimul act, cînd Renato hotărăşte să-l ucidă pe Riccardo.
Pentru zugrăvirea personajelor, caracterizate printr-o mare bogăţie de culori vocale, Verdi recurge şi la ajutorul timbrelor orchestrale. Bucuria de a trăi şi lipsa de griji a lui Oscar sînt subliniate prin timbrul scînteietor al piculinei, iar lirismul înduioşător din aria Ameliei (actul III), prin sonoritatea poetică a cornului englez. Tema conjuraţilor este accentuată prin sonorităţile sacadate ale coardelor cu surdine în registrul grav; adesea ea este colorată de timbrul, puţin înfundat, al fagotului.
Bogăţia, expresivitatea şi diversitatea melodiilor, precum şi scriitura orchestrală subtilă se îmbină în *Bal mascat* cu claritatea dramatică a acţiunii, mai ales în excelentele scene de ansamblu, care ne atrag prin vioiciunea lor scenică şi prin caracterul reliefat al personajelor.
Trebuie să arătăm că Verdi acorda o mare atenţie, încă din timpul cînd lucra la libret,

dezvăluirii — în scenele de ansamblu — a caracterelor personajelor. El lucra cu o deosebită atenţie la ansamblul final din actul II. Acest cvintet splendid este unul din episoadele cele mai puternice ale operei. Verdi îi cerea libretistului să zugrăvească în această scenă nepăsarea lui Riccardo, care desconsideră prezicerea vrăjitoarei, uimirea lui Ulrica precum şi teama conjuraţilor. Este splendid şi cvartetul din actul III care este construit pe un contrast emoţional frapant şi în care drama personală a Ameliei şi a lui Renato, convins de infidelitatea soţiei sale, se dezvoltă pe fondul rîsetelor sarcastice ale conjuraţilor care îşi bat joc de plimbarea nocturnă a celor doi soţi (situaţie asemănătoare cu aceea a cvartetului final din *Rigoletto).* Nu este inferioară, prin forţa ei dramatică, nici scena din casa lui Renato (actul IV), cu remarcabilul ei cvintet final, în care starea sufletească tragică a lui Renato şi a Ameliei este accentuată prin bucuria lipsită de griji a lui Oscar. Aici Verdi a rezolvat în chip strălucit problema îmbinării într-un ansamblu a două soprane (Amelia şi Oscar), care nu-şi pierd expresia individuală.
Folosirea pe scară largă a intonaţiilor de cîntec şi de dans imprimă o deosebită uşurinţă şi vioiciune muzicii; corul din introducerea la actul I e un cîntec de leagăn; cîntecul lui Oscar (actul IV) e un vals; duetul final Riccardo-Amelia (din scena balului) se desfăşoară în tempo de mazurcă. Cea mai fermecătoare pagină din caracterizarea muzicală a lui Riccardo este
215
romantica barcarolă a pescarilor (actul II). In muzica orchestrei, care însoţeşte apariţia Ameliei la ghicitoare (acelaşi act), se aud ecourile unei romanţe ţigăneşti.
Prin caracterul general al melodiilor accesibile şi prin tipul dramaturgiei sale, *Bal mascat* se aseamănă, după cum am spus, cu *Rigoletto.* Dar prin perfecţiunea partiturii, această operă se apropie de *Aida.*
Nici în ceea ce priveşte conţinutul, nici în ceea ce priveşte caracterul muzicii însăşi, *Bal mascat* nu seamănă de loc cu opera precedentă *Simon Boccanegra.* Cu toate acestea, în ambele opere se simte într-o anumită măsură influenţa „operei mari'".
*Bal mascat* se apropie de *Simon Boccanegra* prin caracterul său istoric, prin scenele sale de masă desfăşurate pe un plan larg, dar .care se îmbină cu un psihologism mai adînc (mai ales dacă ne gîndim la Boccanegra). *Bal mascat* continuă, de fapt, linia operei romantice — *Emani* — *Rigoletto* —, deviind însă în direcţia efectelor de teatru ale „operei mari" franceze.
După *Bal mascat,* în activitatea creatoare a lui Verdi, vine o întrerupere mai îndelungată. In anii următori, evenimentele politice situează muzica în viaţa lui Verdi pe ultimul plan. In Italia se încinge .din nou lupta pentru eliberare naţională şi independenţă.
In cel de-al şaptelea deceniu al secolului XIX, în ţară au izbucnit unele răscoale; multe din ele au fost organizate de maz-zinişti. Dar Mazzini care, după zdrobirea Republicii Romane, emigrase din nou, sprijinind din străinătate mişcarea revoluţionară, n-a ştiut să organizeze o luptă revoluţionară de masă. „El (Mazzini. — L.S.) uită, scria K- Marx, că ar fi trebuit să se adreseze ţăranilor, părţii asuprite timp de secole a Italiei, şi, uitînd acest lucru, pregăteşte un nou sprijin pentru contrarevoluţie. D-l Mazzini cunoaşte numai oraşele cu nobilimea lor liberală şi cu „cetăţenii lor luminaţi" '. Tocmai lipsa de organizare a unei lupte revoluţionare de masă a dus mişcarea de eliberare pe alt drum. Ministrul sardinian Cavour, care urmărea unificarea Italiei sub autoritatea monarhiei piemonteze, a încheiat, în iunie 1858, cu Napoleon III, un acord secret cu privire la un război comun împotriva Austriei. El căuta un aliat acolo unde, după cum a spus just Mazzini, „se puteau găsi arme împotriva Austriei şi totodată împotriva revoluţiei".
[1] *K. Marx.* „Către Josepli Weydernyer" (II sept. 1851). K. Marx şi F. Engels. „Opere", voi. XXV, pag. 112, (ediţia rusă).
216
Războiul a izbucnit în aprilie 1859. La Busseto, care se afla în zona de dominaţie austriacă, au început zile de mare îngrijorare. Situaţia lui Verdi a devenit periculoasă, pentru că apropierea

lui de cercurile progresiste ale luptătorilor pentru independenţa Italiei era notorie. Verdi a fost nevoit să distrugă corespondenţa cu prietenii săi revoluţionari; după ce a primit un avertisment anonim că-l ameninţă o percheziţie, el a petrecut o noapte fără somn, alergînd împreună cu Giuseppina si punînd pe foc toate documentele „compromiţătoare".

începutul fericit al războiului promitea o apropiată eliberare de sub jugul austriac. Trupele aliate înaintau cu succes. Luptau cu vitejie şi detaşamentele de voluntari de sub comanda lui Garibaldi. Victoriile din iunie (de la Magenta si de la Solferino) au determinat Toscana, Parma, Modena şi Romagna să se ridice şi ele. Autorităţile austriece au fugit. Verdi lua parte activă la viaţa socială. împreună cu Barezzi, prietenul său apropiat, el a lansat o subscripţie în folosul răniţilor şi al orfanilor celor morţi pentru eliberarea patriei. A achiziţionat din fonduri proprii, prin garibaldieni, armament englez pentru organizarea unei gărzi naţionale la Busseto. „Poporul trebuie să fie stăpîn la el acasă" ', spunea Verdi.

Recunoscător şi plin de încredere în Franţa aliată, el îi scria contesei de Maffei că „îl va diviniza pe Napoleon III, astfel cum l-a divinizat pe Washington, ba chiar'mai mult, dacă el îşi va îndeplini promisiunea" [2]. Dezamăgirea a venit însă foarte repede: speriat de direcţia revoluţionară în care se angajase războiul, Napoleon III a intrat în tratative secrete cu Franz-Iosef. La 11 iulie, el a încheiat, la Villafranca, pace separată cu Austria, pace prin care Lombardia a fost eliberată de sub dominaţia Austriei, dar Veneţia a rămas şi mai departe sub stăpînirea austriacă.

Acordul ruşinos de la Villafranca a stîrnit indignarea poporului italian. Garibaldi a renunţat la gradul de general în armata sardiniană şi s-a retras în exil benevol pe insula Caprera. Amărăciune şi revoltă, reies dintr-o scrisoare adresată de Verdi Clarinei de Maffei: „Pacea a fost proclamată! Veneţia îi rămîne .Austriei! Dar unde-i mult aşteptata şi mult promisa independenţa a Italiei? ... Parcă Veneţia nu-i tot Italia? ... S-a vărsat degeaba atîta sînge! Sărmanii tineri înşelaţi în speranţele lor! Şi

' *G. Tigranov.* „Othello", op. cit., pag. 157. [2] *F. Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 111.



Garibaldi, care şi-a sacrificat vechile lui convingeri în favoarea regelui şi care încă nu şi-a atins scopul" (14 iunie 1859).

Mişcarea revoluţionară din Toscana, Parma şi Modena a dus la răsturnarea guvernelor respective. Dar Piemontul a ştiut să profite de situaţia ce se crease. Liberalii moderaţi au devenit stăpîni pe mişcarea revoluţionară şi au făcut ca regiunile răsculate să se supună Regatului Sardiniei. Cavour „a hotărît să anexeze, bucată cu bucată, acele părţi ale teritoriului italian pe care le poate cuceri sabia lui Garibaldi sau pe care răscoalele populare le pot rupe de la domnitorii lor de mai înainte" \ scria K. Marx.

Problema anexării ducatului de Parma (din care făcea parte Busseto) la Piemont se rezolvă prin plebiscit. Tovarăş activ de luptă al revoluţionarilor luptători pentru eliberarea Italiei, Verdi îşi dă totuşi votul pentru unificarea sub autoritatea unui monarh; împreună cu alţi patru deputaţi din partea provinciei Busseto, el pleacă la Torino, la rege, cu un mandat referitor la anexare. E adînc convins că, sub conducerea Piemontului înfloritor şi înaintat din punct de vedere economic, Italia va renaşte. „Va veni, în sfîrşit, ziua cînd vom putea spune că aparţinem unei mari şi nobile naţiuni", scrie cu acest prilej compozitorul (5 septembrie 1859). In acest caz, Verdi a dat dovadă de inconsecvenţă, rezultată din caracterul limitat al concepţiei sale despre lume. A procedat ca şi mulţi dintre cei mai bunii contemporani ai săi. Pînă şi Garibaldi, eroul mişcării de eliberare, a sacrificat în repetate rînduri interesele cauzei revoluţiei de dragul alianţei cu monarhia sardiniană, văzînd în mod greşit în aceasta forţa principală a unificării ţării. In vara anului 1860, părăsind locul în care se retrăsese de bună voie, Garibaldi, cu 1000 de voluntari viteji, s-a grăbit să vină în ajutorul răscoalei ţăranilor din Sicilia. La campania „celor 1000" au luat parte şi voluntari ruşi, printre care celebrul savant rus I. I. Mecinikov.

înapoiat în secret din exil, stînd ascuns la Genova, Mazzini a luat parte activă la pregătirea acţiunii revoluţionare a lui Garibaldi. In august, „mia" lui Garibaldi a ajuns la 25.000 de răsculaţi. Garibaldi a repurtat o strălucită victorie asupra trupelor Bourbonilor napolitani. El a ocupat Neapole, fiind aclamat de popor. N-a putut însă desăvîrşi unificarea ţării pe cale revoluţionară, pentru că republicanii n-au vrut să atragă în

[1] *K- Marx* „Ştiri interesante din Sicilia". K. Alarx şi F. Engels. Opere voi. XII, partea a 2-a, pag. 95 (ed. rusă).



luptă mase largi ţărăneşti şi n-a condus mişcarea acestor mase împotriva marilor proprietari funciari. La cererea lui Cavour, Garibaldi a lăsat trupele sardiniene să intre în Neapole şi a renunţat de bună voie la puterile dictatoriale. In vederea unificării Italiei, el a transmis lui Victor Emanuel autoritatea asupra sudului. Sub o puternică presiune din partea guvernului pie-montez, Italia de sud s-a alipit la Regatul Sardiniei. (21 octombrie 1860), iar Garibaldi a fost invitat de guvernul „recunoscător" să se întoarcă pe insula Caprera.

La sfîrşitul anului 1860, a luat fiinţă primul parlament '; naţional al Italiei unificate. Verdi a fost ales membru în consiliul | parlamentului şi deputat din partea provinciei Busseto. La I început, el îşi retrăsese cu hotărîre candidatura, dar, pe urmă, cedase rugăminţilor stăruitoare ale lui Cavour, care-i scrisese că „numele glorios al lui Verdi va aduce foloase Italiei" \ Verdi era vrăjit de această personalitate care ieşea din comun. Nu încape îndoială că îl idealiza pe şiretul ministru sardinian şi nu observa tendinţele de cotropire ale politicii lui. El aprecia în Cavour un luptător activ pentru unificarea şi întărirea economică a ţării. Deşi Verdi susţinea că nu simte vocaţie pentru activitatea obştească, totuşi, o dată devenit membru al parlamentului, şi-a luat în serios atribuţiile. A elaborat un proiect de reorganizare a instituţiilor muzicale din Italia, proiect pe care l-a discutat cu Cavour. După părerea lui Verdi, conservatoarele de muzică ale oraşelor trebuie să fie administrate de stat şi să aibă o legătură permanentă cu teatrele, pentru ca muzicienii talentaţi să poată fi educaţi pe cheltuiala statului. Poporul urma să aleagă prin vot deschis pe cei mai buni cîntăreţi şi instrumentişti. „Dacă ar fi trăit Cavour, spunea mai tîrziu Verdi, planul ar fi putut îi realizat. Cu alţi miniştri acest lucru era cu neputinţă" (15 martie 1876). După moartea lui Cavour (iunie 186Î), Verdi a renunţat la activitatea sa parlamentară. Nehotărîrea miniştrilor italieni, ciorovăielile şi discordiile meschine din parlament îi repugnau compozitorului, care fusese atras în special de clocotitoarea energie a lui Cavour. „Ce fac ei în parlament? îi scria Verdi unui prieten al său, scriitorul-patriot Opprandino Arrivabene. Văd că ei nu fac decît să se certe mereu şi că-şi pierd timpul degeaba" (20 iulie 1862). Verdi a mai rămas cîţiva ani membru al parlamentului; abia în 1865, cu prilejul noilor alegeri, a izbutit să scape de mandatul său de deputat.

[1] *F. Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 114.



XIV

„PUTEREA DESTINULUI" — „DON CARLOS"

In 1861, Verdi a început să lucreze la o operă nouă, *Puterea destinului,* pe care o scria pentru Rusia. Propunerea respectivă din partea Direcţiei teatrelor imperiale din Petersburg îi fusese transmisă de celebrul tenor Tamberlik, care cînta în acea perioadă în Rusia.

Amatorii ruşi de teatru muzical cunoşteau bine opera italiană, începînd din cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX, de cînd o trupă italiană venea în fiecare an în Rusia. La Moscova şi la Petersburg cîntau cu un succes imens Rubini, Tam-burini, Frezzolini, Grisi, Mărio şi alţi artişti italieni vestiţi.

Operele lui Verdi erau cunoscute în Rusia din 1845, cînd se cîntase pentru prima oară pe scena rusă *Lombarzii.* Muzica lui Verdi găsise numeroşi admiratori înflăcăraţi. Dar, în anii 1860—1880, pe cînd în Rusia se dădea o luptă încordată pentru o cultură naţională, pentru o

artă muzicală rusă, gîndirea muzicală rusă progresistă critica adesea cu vehemenţă opera italiană, inclusiv lucrările lui Verdi. Eminenţi reprezentanţi ai gîndirii muzicale ruse — Serov, Stasov, Ceaikovski — se ridicau împotriva „italofiliei" şi „italomaniei" răspîndite în sînul publicului rus.
Pe muzicienii ruşi îi revolta atitudinea inadmisibilă a Direcţiei teatrelor imperiale faţă de opera rusă. Direcţia teatrelor reprezenta în silă operele compozitorilor ruşi. Pentru montările respective se alocau fonduri extrem de reduse. Muzica suferea amputări nejustificate şi neartistice. Este semnificativ faptul că, de exemplu, o comisie specială de pe' lîngă teatru a respins în două rînduri *Boris Godunov,* care a fost reprezentat numai la insistenţele influentei artiste I. F. Platonova; cu prilejul repre-

zentării operei, regia a făcut uncie prescurtări care au denaturat intenţiile autorului.
Timp de cîţiva ani, Ceaikovski a scris în foiletoanele sale muzicale despre situaţia operei ruse. „In recenziile mele, spune el într-un articol, mi-am revărsat indignarea, văzînd ruşinoasa umilinţă la care este supusă opera rusă la Moscova, în aşa-numita inimă a Rusiei; am biciuit administraţia teatrală pentru indulgenţa şi slugărnicia ei faţă de signor Merelli (acest personaj, menţionat de noi mai sus, era în acea perioadă impresarul Operei italiene din Moscova. — *L.S.),* în timp ce artiştii ruşi stăruie în zadar să fie primiţi în serviciul statului sau, în cazul cînd sînt primiţi şi se bucură chiar de simpatie din partea publicului, primesc o retribuţie neînsemnată sau, din motive de economii, sînt excluşi cu totul din trupă [...] Dar parcă filipicele mele, pline de săgeţile otrăvite ale ironiei, ale mîniei şi ale indignării, au fost auzite de cineva? [...] Parcă impresarul Operei italiene nu dispune, ca şi înainte, fără nici un control, de toate fondurile unui teatru de stat, ademenind toţi banii şi tot timpul publicului moscovit, încît nici baletul, nici opera rusă, nici măcar Societatea muzicală rusă nu găsesc o seară pe care s-o poată ocupa, fiind sigure că d-lui Merelli sau aceluia care îi ia locul nu le vine ideea să fixeze un spectacol în beneficiul imaginar al unuia din artiştii lor sau vreun spectacol extraordinar în afara abonamentului? Nu ştii pe cine să acuzi mai mult de această uimitoare exploatare de către impresarul italian a lipsei de dezvoltare muzicală a locuitorilor Moscovei, exploatare care tinde spre umilirea — vrednică de regret şi prin nimic reparabilă — a artei ruse şi a artiştilor ruşi; pe impresarul italian şi pe complicea lui — Direcţia teatrelor — sau publicul, care-şi poartă cu atîta plăcere jugul şi care, primăvara, se grăbeşte să fugă pe Dimitrovka pentru abonamente?" '.
Serov a scris în repetate rînduri despre atitudinea neserioasă a melomanilor faţă de operă, melomani care nu căutau în aceasta un conţinut dramatic, ci numai arii frumoase ce puteau fi ascultate în interpretarea unor cîntăreţi celebri: „La noi se ascultă, de pildă, *Un ballo in maschera (Bal mascat)* de Verdi. Ce-i pasă publicului de piesă, de intrigă, de caractere? Toată lumea aşteaptă s o 1 o - ui lui Tamberlik din cvintet, aria lui Fioretti şi, ceea
[1] *P. 1. Ceaikovski.* „Explicaţie cu cititorul". Articole de critică muzicală. Moscova, 1953, pag. 159—160.

ce e cel mai important, aria lui Graziani cîntată în faţa portretului" '.
Din suscitatele păreri ale lui Ceaikovski şi Serov se vede limpede că, pe vremea aceea, preponderenţa operei italiene în Rusia constituia o piedică în calea dezvoltării operei ruse: „itatomania" acelei părţi din public pentru care muzica era o „distracţie plăcută, o delectare* uşoară a auzului" împiedica înrădăcinarea în masele largi a idealurilor artistice formulate de gîndirea muzicală rusă progresistă. De aceea, în epoca de care ne ocupăm, lupta împotriva „italomaniei" era lupta pentru o artă rusă originală şi avea o însemnătate socială progresistă.
In această luptă mai era importantă şi deosebirea dintre căile urmate de opera rusă şi de opera italiană. Ne putem convinge uşor de această deosebire, comparînd orientarea generală a creaţiei lui Verdi cu tendinţele de bază ale artei ruse.

Atît Verdi, cît şi compozitorii ruşi, tinzînd spre democratizarea genului, recurgeau în limbajul lor muzical la izvoarele cîntecului popular naţional. Dar compozitorii ruşi, sprijinindu-se pe modele ale creaţiei populare ruse, le dădeau o dezvoltare largă şi multilaterală. Ei sorbeau din trăsăturile caracteristice ale cîntecului popular rus noi mijloace de expresie. Este cu totul de înţeles că tratarea materialului tematic, săracă în dezvoltare armonică şi polifonică, lucru întîlnit şi în operele de tinereţe ale lui Verdi (scrise, după cum se ştie, cîte două şi chiar cîte trei pe an), nu-i putea satisface.
Vom mai aminti de asemenea că în anii 1860—1870, în perioada de constituire a „noii şcoli ruse", exista părerea greşită că n-ar fi cu adevărat populare decît cîntecele ţărăneşti, rămase intacte, spre deosebire de cîntecele „pseudopopulare" de la oraşe. De aceea, Verdi, care se sprijinea în creaţia sa în primul rînd pe muzica populară din viaţa de toate zilele, se alegea în repetate rînduri cu reproşuri din partea muzicienilor ruşi pentru faptul că gustul lui nu alege, că melodiile lui sînt banale şi că au un caracter de „flaşnetarism".
Intre tînărul Verdi şi compozitorii ruşi mai erau divergenţe esenţiale şi în ceea ce priveşte concepţia despre operă ca gen dramatic. încă de la începutul celui de-al şaselea deceniu al secolului XIX, Serov a întrevăzut cu clarviziunea unui mare

[1] ***A. N. Serov.* „Destinele operei în Rusia". Articole alese, voi. I, pag.** 347.



artist, noile căi pe care urma să se angajeze opera şi pe care compozitorii ruşi le trasau cu îndrăzneală.
„Astăzi, lumea nu-şi mai aduce aminte decît cu zîmbet, de confidenţi şi confidente, de lungile tirade şi povestiri, de monoloage plictisitoare, scria Serov. Pe de altă parte, ne-am săturat de veşnicele pumnale şi otrăviri, de veşnicele antiteze şi contraste, în sfîrşit, a devenit dezgustătoare veşnica exagerare şi artificialitate a situaţiilor dramatice (...). Dar dacă în domeniul dramei unele lucruri s-au uitat, iar de altele ne-am săturat, de ce oare opera, eliberată întrucîtva de pseudoclasicism (astăzi nu se mai dau decît rareori operele *„mari"* de altădată), trebuie să mai rămînă vreme îndelungată în cadrul unei melodrame respingătoare. De ce oare publicului care frecventează teatrele de operă i se servesc nişte efecte care nu îndrăznesc să fie arătate pe scenă, într-o dramă care nu este muzicală? ... De ce oare se consideră imposibil să se introducă în operă acea domnie a adevărului şi a simplităţii poetice care se înrădăcinează încetul cu încetul în roman şi pe scena dramatică? ... Această revenire la simplitate este necesară, această reacţie se si simte în spiritul vremii şi, prin urmare, se va produce neapărat" '.
Dramaturgia din operele de tinereţe ale lui Verdi, cu contrastele lor împinse la extrem, cu emoţiile lor exagerate şi cu situaţiile lor excepţionale, este, de fapt, foarte departe de idealurile compozitorilor de operă ruşi. In aceea perioadă de creaţie a lui Verdi, înseşi principiile dramaturgiei operei lui despre concepţia realismului în arta operei diferă de principiile şi concepţia respectivă a compozitorilor ruşi. Verdi caută caractere neobişnuite şi pasiuni puternice; caută să găsească o expresie veridică în muzică tocmai pentru caractere, emoţii şi situaţii neobişnuite, în centrtti atenţiei compozitorilor ruşi se află însă altceva.
„Pe compozitorii ruşi îi interesează nu atît intrigile dramatice şi aventurile ca scop în sine, nu atît oamenii, conflictele dintre ei şi pasiunile lor, cît însăşi viaţa, cu totul independentă de culoarea în care se lasă înţeleasa. Pe fondul vieţii, oamenii seamănă cu relieful de pe o întindere masivă care îi evidenţiază parcă, după cum lumea emoţională interioară scoate în evidenţă aspectul vizibil al omului"[2]. In aceste cuvinte ale lui B. V. Asafiev sînt definite cu mare precizie principiile mai importante

[1] *A. N. Serov.* „Spontini şi muzica lui", op. cit., pag. 387.
[2] *B. V. Asafiev* (Igor Glebov). „Studii simfonice". Petrograd, 1922, pag.59.



[111] materie de dramaturgie ale operei ruse. „însăşi viaţa", chiar ^ fără interes scenic exterior,

iată ce-i atrage în primul rînd Pe compozitorii ruşi. De aici provine simplitatea realistă, nobilă, a operei clasice ruse. De aici provine profunzimea adevărului lsWic, care seamănă atît de puţin cu realismul convenţional ?' operei *seria* italiene şi, de altfel, cu acela al „operei mari" %iceze.

. Nu o dată Verdi s-a lăsat ispitit de efecte teatrale substi-U|nd adesea dezvăluirii psihicului omenesc, spre care năzuia J^reu, situaţii melodramatice şi îngrămădiri de intrigi scenice |"°mplicate; el s-a eliberat cu greutate, treptat, în decursul înde-.^îgatului său drum creator, de povara exagerărilor romantice.

^-i de mirare că muzicienii ruşi progresişti, apărîndu-şi principiile estetice, luptînd pentru originalitatea operei ruse, criticau PaHile- slabe ale dramaturgiei verdiene. Trebuie să arătăm că Sutimea polemicii ce se iscase în jurul operei italiene împie-i 1C;a adesea critica rusă să aprecieze după merit operele lui efdi.

Muzica acestui compozitor a suferit în repetate rînduri aHcuri vehemente din partea lui V. V. Stasov, propagandist pa-p'^nat al noii şcoli .ruse, un om care înclina spre aprecieri , reme. Operele verdiene din perioada 1850—1860 erau sub-pP^eciate şi de P. 1. Ceaikovski. De altfel, nici Serov, nici e*aikovski, nici Laroş n-au negat talentul imens al lui Verdi p .nici forţa artistică a celor mai frumoase lucrări ale sale. rnntre altele, Ceaikovski a apreciat în mod deosebit operele l'^ii ale lui Verdi, *Aida* şi *Othello.* Arătîndu-se. „duşman înve-°f^t al operei italiene, ca antrepriză care căuta prin toate ""•îloacele să înăbuşe opera rusă", Ceaikovski urmărea cu ,.%ţie ceea ce creau compozitorii, nu numai în patria sa, ci n./dincolo de hotarele ei: el a salutat cu căldură *Carmen* de *A17'M,* el a fost primul care a atras atenţia societăţii ruse asupra *l ei* de Verdi. Comentînd în presă spectacolele operei italiene, ^Mnd reînnoirea şi îmbogăţirea repertoriului ei, care nu ieşea I *h* cercul limitat al operei de care toată lumea s-a săturat. ?. Anult" recomanda să se reprezinte, pe scena operei italiene, '.'.<3. Aceasta s-a întîmplat în 1873, adică la un an de la apa-nK ei.

. Creaţia lui Verdi, care provocase în decursul unui şir de ',ni controverse aprinse în rîndurile muzicienilor ruşi, s-a bucurat p \> apreciere precisă şi justă în articolul lui Serov despre *"u ^rea destinului:* „De peste zece ani, părerile despre Verdi,



ca în general despre eroii muzicii care se situează pe primul plan într-o anumită epocă şi într-o anumită sferă, sînt foarte împărţite. «Acesta e un bufon la modă, o paiaţă, un furnizor de banalităţi muzicale pentru satisfacerea unor cîntereţi cu studiile neterminate, precum şi a unui public cu gustul pervertit», astfel exclamă cu indignare adepţii aşa-numitei muzici serioase, c l a s i c e (?), admiratorii concertelor lui Bach şi ai cvartetelor lui Mendelssohn.

„Acesta e un liric inspirat, un dramaturg pasionat, acesta e un melodist plin de inimitabil farmec, acesta e un mare artist, care de la primele sunete îţi cucereşte inima, acesta e un glas puternic care merge de la suflet la suflet şi, în zilele noastre, expresia supremă a celei mai bune muzici, adică a muzicii italiene — astfel exclamă cu entuziasm melomanii şi adepţii italienismului al căror nume este «legiune» în fiecara cerc instruit (...).

„Va veni timpul cînd ostaşii partidelor ce se duşmănesc îşi vor mai potoli zelul şi în privinţa lui Giuseppe Verdi. Părerea «lăudătorilor» şi entuziasmul ditirambic se vor modera atunci cînd toată lumea îşi va da seama mai limpede de multe lipsuri radicale din creaţia lui Verdi, dintre care unele sînt lipsuri comune tuturor compozitorilor de operă italieni, în timp ce altele depind de caracterul individual al muzicii verdiene şi de «idealurile» ei.

„Pe de altă parte, «clasicii» vor trebui să înţeleagă şi ei că succesul imens, universal al unui autor nu poate exista niciodată fără o cauză esenţială, care rezidă în înseşi lucrările acelui autor, că nu poţi cuceri masele publicului de tot felul fără o profundă calitate interioară, fără un mare talent care se apropie de genialitate ... Ca orice talent viguros, Verdi oglindeşte

naţionalitatea şi epoca sa. El este o floare a pămîntului său. El este vocea Italiei contemporane ... a Italiei a cărei conştiinţă s-a trezit, a Italiei bîntuite de furtuni politice, a Italiei curajoase şi înflăcărate pînă la frenezie. Se înţelege că un artist menit să fie un exponent al unei astfel de epoci a poporului său trebuie să posede o gîndire muzicală puternică şi energică. Uneori această energie se manifestă printr-o mişcare ritmică aspră, chiar în detrimentul calităţilor melodice propriu-zise; uneori — prin exclamaţii violente,



pe sunetele cele mai înalte ale vocilor bărbăteşti sau femeieşti, în detrimentul păstrării acestora; alteori — prin masivitatea şi pregnanţa forţelor orchestrale, care devin exagerate şi asurzitoare" '.

*Puterea destinului* (premiera a avut loc la Petersburg, la 10 noiembrie 1862), spre deosebire de celelalte opere ale lui Verdi,. s-a bucurat de un succes moderat în Rusia. Critica a fost severă cu ea[2]. Ce-i drept, publicul a întîmpinat pe compozitorul său iubit cu ovaţii. Verdi a rămas mulţumit de şederea sa în Rusia şi a păstrat impresii frumoase despre cordialitatea rusească. Dar *Puterea destinului,* deşi această operă a fost scrisă anume pentru Rusia, nu s-a mai menţinut în repertoriul teatrelor ruseşti. în ceea ce priveşte călduroasa primire făcută compozitorului în Rusia, ea se datoreşte nu atît calităţilor noii lui opere, cît marii popularităţi a numelui lui.

într-adevăr, *Puterea destinului* nu este una dintre cele mai frumoase realizări ale lui Verdi. Subiectul operei a fost luat din drama spaniolă *Don Aluar* sau *Puterea destinului.* Autorul. ei este Don Angel Perez Saavedra, duce de Rivas, şeful şcolii romantice spaniole, poet şi om de stat, care a petrecut mulţi ani în emigraţie din cauza convingerilor sale politice „suspecte". Piesa lui, care denunţă asuprirea de către spanioli a popoarelor din America de Sud, fiind reprezentată în Spania în 1835,, s-a bucurat de o caldă primire.

Drama romantică spaniolă, atît de apropiată — prin orientările ei — de teatrul lui Hugo, nu-l atrăgea pentru prima oară pe Verdi. După cum am spus, pe subiectele a două drame de Gutierrez au fost scrise operele *Trubadurul* şi *Simon Bocca-negra.* Coloritul sumbru, caracteristic pentru literatura romantică spaniolă, predomină şi în *Puterea destinului.* De altfel, d& Rivas a înflorit „canavaua" sîngeroasei sale drame cu o serie de scene vii din viaţa poporului. Din păcate, în libretul scris de-Piave, aceste elemente realiste sînt atenuate, reduse la nişte episoade întîmplătoare subordonate, nelegate în mod organic de* dramă. în ceea ce priveşte însă linia principală a subiectului, ea este lipsită de contraste: puterea fatalităţii o urmăreşte pe-eroină, pe iubitul, pe tatăl şi pe fratele ei. O atmosferă fatală

[1] *A. N. Serov.* „Verdi şi noua lui operă", op. cit., pag. 1441—1442.

[2] Nesatisfăcut de prima versiune a operei, Verdi a revenit **la** ea **peste-şapte** ani. *Puterea destinului* a fost reprezentată cu succes la Milano, **în 1869-**



domneşte în operă din primul act şi pînă la deznodămîntul final, în care mor toţi eroii. Acţiunea se petrece la Sevilla, în secolul XVIII. Alvar, fiul regelui incaşilor, ultimul vlăstar al unei străvechi familii, urmărit pentru lupta pe care o duce împotriva prigonitorilor spanioli, iubeşte pe fiica unui demnitar spaniol, Leonora, care se hotărăşte să fugă cu el, părăsind casa părintească. Dar încercarea ei de fugă este descoperită. Apărîndu-se de slugile care-l atacă, Alvar răneşte mortal, fără voia lui, pe tatăl Leonorei, care, murind, îşi blestemă fiica. Fratele Leonorei, don Carlos, jură să răzbune pierderea tatălui său prin moartea lui Alvar şi a surorii sale. Ca să scape de răzbunarea fratelui ei, Leonora pribegeşte, travestită în pelerin, şi îşi găseşte adăpost într-o mănăstire, în care trăieşte ca schimnic.
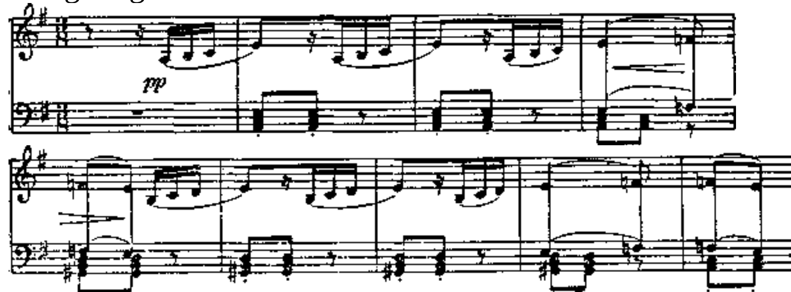
Don Carlos şi Alvar, ambii travestiţi şi sub nume de împrumut, se întîlnesc într-o tabără militară italiană în timpul unui război, la care Alvar ia parte ca voluntar. Fiind convins că Leonora a murit, Alvar îşi caută moartea în fapte vitejeşti. îi salvează viaţa» lui don Carlos şi

amîndoi îşi jură veşnică prietenie. Cînd însă o întîmplare îi dezvăluie lui don Carlos adevăratul nume al lui Alvar, el îl provoacă la duel. Alvar îl răneşte grav pe don Carlos. în căutarea uitării, Alvar se retrage la mănăstire (aceeaşi în care trăieşte ascunsă Leonora). Dar don Carlos nu renunţă la răzbunare. îl regăseşte pe Alvar. Cu toată rezistenţa lui, don Carlos obţine prin insulte un nou duel. Ei se bat lîngă peştera schimnicului Leonora, pe care soarta o face să fie martoră nu numai la moartea tatălui, ci şi la aceea a fratelui, ucişi de mîna iubitului ei. înainte de a muri, don Carlos o răneşte mortal pe Leonara care se apleacă spre el. Desperat, Alvar se aruncă într-o prăpastie (în cea de-a doua versiune a operei, Alvar rămîne în viaţă).
Coloritul sumbru al operei este atenuat doar de unele pete luminoase: scene de gen, cu caracter comic, introduse în operă (scena din tavernă, actul II; scena din tabăra militară, actul III; scena din curtea mănăstirii, actul IV); dar, după cum am spus mai sus, nefiind legate în mod organic de dramă, ele creează un contrast pur exterior.
Monotonia unui libret supraîncărcat de orori, care a dus la o dramaturgie palidă, a trebuit să aibă repercusiuni şi asupra muzicii operei. *Puterea destinului* e mai slabă decît operele anterioare ale autorului ei. Ea are însă multe melodii superbe;
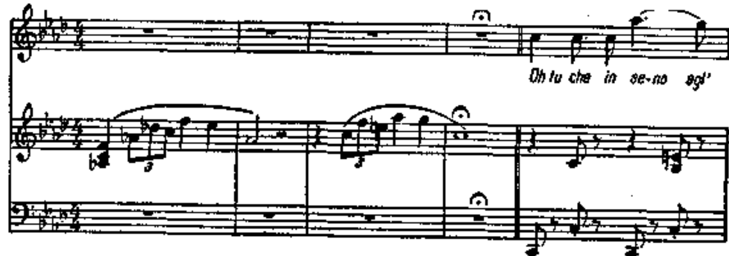


materialul tematic principal este aproape întotdeauna la Verdi expresiv şi bogat.
Impresionanta temă a destinului, sumbră şi neliniştită, este nedespărţită de-a lungul întregii opere de Alvar şi Leonora, urmăriţi de fatalitate:

Allegro agitato *Presto*
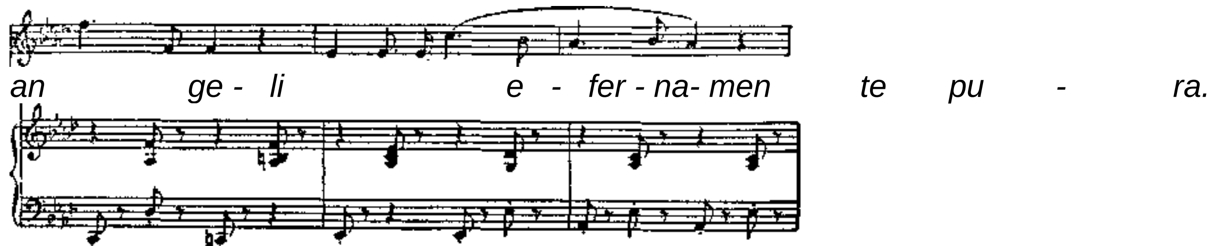



Ne atrag prin farmecul lor melodic scenele legate de chinurile sufleteşti ale lui Alvar şi ale Leonorei. Printre cele mai frumoase pagini ale operei se numără scena din faţa mănăstirii la care vine să-şi caute adăpost Leonora, urmărită de amintirea tatălui ei ucis. Unul din cele mai izbutite episoade lirice ale operei este romanţa lui Alvar cu melodia ei cantabilă şi simplă (începutul actului III) [1]:

**Andante sostenuto**




[1] „O, tu, care, neprihănită, sălăşluieşti în ceruri, printre îngeri"






Noaptea, singur în tabăra militară, Alvar evocă triste amintiri. într-un expresiv solo

instrumental (clarinet) se aude tema dragostei lui Alvar, plină de poezie.
Cu o mare putere de convingere este scris şi terţetul con-clusiv al finalului (anume compus pentru cea de-a doua versiune), în care luminozitatea melodică şi expresivitatea declamatoare se îmbină cu culori armonice subtile.
Deşi muzica legată de personajele principale are o mai mare forţă emoţională, caracterele lor sînt slab reliefate. Verdi n-a creat aici portrete individuale vii. Ca şi în operele de tinereţe ale lui Verdi, eroii din *Puterea destinului* sînt interpretaţi mai curînd ca exponenţi ai unor anumite emoţii: figura elegiacă a Leonorei este o întruchipare a suferinţei, iar a lui don Carlos •— aceea a unei necruţătoare răzbunări.
Este mai bine zugrăvit caracterul lui Alvar, care seamănă, mai ales în episoadele lirice, cu acela al lui Manrico din *Trubadurul.*
Dintre incontestabilele realizări ale operei fac parte episoadele care reprezintă scene din viaţa de toate zilele, precum şi multe elemente ce caracterizează unele personaje secundare.
Celebrul cor *Rataplan,* care prin optimismul şi accesibilitatea sa şi-a cucerit o largă popularitate în Italia, nu adaugă totuşi nimic esenţial nou la creaţia lui Verdi. Dar în unele scene comice şi, mai ales, în caracterizarea lui fra Melitone cel gras, care mormăie mereu, Verdi se serveşte de noi procedee dramatico- muzicale.
El găseşte aici culori pline de sevă, care zugrăvesc viaţa, vioiciunea realistă a intonaţiilor verbale, armonii îndrăzneţe şi neaşteptate, care subliniază comicul unor situaţii.
Cînd fra Melitone este obligat să dea cerşetorilor obolul mănăstirii, el o face în silă. Cînd aude însă laudele pe care
229
săracii le adresează darnicului fra Raîael (Alvar), el îşi iese din fire şi începe să înjure ' :

Allegro brillante

***Pez*** *-* ***zeu*** *- ti piu âi* ***Laz*** *- za- ro,* ***sac*** *- chi di pra- vi -*

*- ta... via, via bric-ce- ni al dia • vo - Io to - glie-te vi di*

Portretul lui fra Melitone e ceva nou la Verdi, aici nu mai avem de-a face cu rîsul sumbru al unor personaje-măsti, al conjuraţilor din *Bal mascat,* nici cu zîmbetele elegante si pline de nepăsare ale lui Oscar, ci cu umorul puţin cam grosolan, realist şi suculent al poporului. Fra Melitone este un personaj — întruchipat într-un fel nou — al *operei bufe* italiene, predecesorul cel mai apropiat al lui Falstaff.
în *Puterea destinului* s-au manifestat, poate, cu cea mai mare claritate, lipsurile de dramaturgie proprii unei serii de opere ale lui Verdi din acea perioadă. Acesta este unul dintre cele mai caracteristice modele de „romantism al ororilor" în arta operei. Hipertrofia extraodinarului, împinsă la extrem în subiectul acestei opere, a dus în mod inevitabil la monotonie dramaturgică, monotonie compensată în parte numai prin bogăţia melodică a operei. ______________ *

[1] „Cerşetori mai răi decît Lazăr, calici neruşinaţi, afară, afară de aici, nemernicilor, duceţi-vă dracului"!

La începutul perioadei 1860—1870, mai ales cu prilejul reprezentării operei *Puterea destinului,* Verdi a făcut cîteva călătorii. A fost de două ori în Rusia: în ianuarie 1862, cînd premiera n-a putut să aibă loc din cauza bolii unuia dintre cîntă-reţi, şi în toamna aceluiaşi an. Primăvara anului următor, Verdi a 'petrecut-o la Londra în calitate de reprezentant muzical al Italiei la expoziţia universală din Londra, pentru care a compus cantata *Inno delle nazioni (Imnul naţiunilor).* Textul cantatei a fost scris de Arrigo Boito. Această cantată, cu caracterul ei oficial solemn, nu este o realizare a lui Verdi în domeniul creaţiei. Nici măcar compozitorul n-a apreciat-o prea mult.
In anul următor, pentru reprezentarea *Puterii destinului* la Madrid (11 ianuarie 1863), Verdi a întreprins prima sa călătorie în Spania. De la Madrid, împreună cu Giuseppina, care-I însoţea întotdeauna, a plecat într-o călătorie prin Andaluzia. Ei au vizitat Sevilla, Cordoba, Granada, Cadix şi Xeres. Alham-bra le-a stîrnit admiraţia, iar sumbrul Escurial a produs asupra lui Verdi o impresie apăsătoare.
După doi ani de aproape neîntrerupte călătorii, Verdi a revenit cu o deosebită plăcere la liniştita lui viaţă rurală de la Sant'Agata, pe care n-a părăsit-o aproape de loc în tot timpul verii şi toamnei anului 1863. Se îndeletnicea acolo bucuros cu agricultura şi cultiva o grădină.
In octombrie 1863 Verdi a împlinit 50 de ani. După^cum îşi aminteau contemporanii, pe vremea aceea nu mai rămăsese nici o urmă a manierelor lipsite de eleganţă şi a firii dezechilibrate a tînărului Verdi. Ce-i drept, şi atunci dragostea Iui pentru singurătate şi rezerva lui plină de sfială erau interpretate de unii oameni, care-l cunoşteau în mod superficial, ca asprime şi posomorîre. Dar sub aparenta lui severitate se ascundea o mare bunătate, dorinţa de a ajuta la nevoie şi de a acorda oricînd sprijin celor care îl solicitau.
Simţind — pe măsură ce trec anii — o nevoie din ce în ce mai mare ele singurătate şi linişte, necesare pentru munca de creaţie, Verdi preferă să-şi petreacă timpul, cînd nu era ocupat cu reprezentarea operelor sale, departe de centrele muzicale. Iarna şi-o petrece de obicei la Genova, pescuieşte şi vînează cu pasiune, fiind însoţit mereu de dirijorul Mariani. Vara, după cum o spune chiar acesta, Verdi „se transformă în fermier" la vila Sant'Agata,

unde este nedespărţit de Antonio Barezzi, „tatăl" şi prietenul
său cel mai bun.
Acum, Verdi *lucrează* mai încet. Pe măsură ce el se maturizează sub raportul creaţiei, detaliile devin mai aprofundate, se răresc şi intervalele care despart o lucrare de alta. în perioada 1860—1870 n-au mai apărut decît două opere noi: *Puterea destinului* şi *Don Carlos.*
în anii ce au urmat după compunerea *Puterii destinului,* evenimentul cel mai important în domeniul creaţiei este transformarea operei *Macbeth* pentru Paris, făcută în legătură cu faptul că, în 1864, Verdi a fost ales membru străin al Academiei franceze de arte frumoase (în locul lui Meyerbeer, care murise).
Premiera de la Paris a operei *Macbeth (Theătre lyrique,* februarie 1865) nu s-a bucurat de succesul la care se aşteptase Vei tu. Ce-i drept, în mare măsură nu l-a satisfăcut nici interpretarea artiştilor şi nici montarea; el n-a găsit în colectivul Operei o adevărată dorinţă de a aprofunda intenţiile lui Shakes-peare. După cum spune Verdi, la Paris „Opera nu este decît un pretext de maşinism" (3 iunie 1865) '. Printre altele, nu l-a mulţumit interpretarea artiştilor de balet, care au schimbat la dansuri tempourile indicate de autor. „Ei spun că tarantela nu se poate dansa aşa cum vreau eu", îi scrie Verdi lui Escudier, dar copiii de stradă din Sorrento sau din Capua o dansează cel mai bine tocmai în tempoul de care am eu nevoie"[2] (ianuarie 1865). Socotind că *Macbeth* este una dintre cele mai frumoase opere ale sale, Verdi a fost serios atins de reproşul pe care îl făcuse un critic francez, anume că nu-l înţelege pe Shakespeare. Poate că n-am reuşit să scriu bine *Macbeth* — scria Verdi — dar să spui că nu-l cunosc, că nu-l înţeleg, că nu-l simt pe Shakespeare, asta nu, jur pe cer că nu! E

unul din scriitorii cei mai apropiaţi de mine, nu m-am despărţit de el din prima mea copilărie, citindu-l si recitindu-l mereu" (scrisoarea către Escudier din 28 aprilie 1865).

*Don Carlos* — cea de-a doua operă din perioada 1860—1870 ca şi cea de-a doua versiune a operei *Macbeth* — urma să fie reprezentată în premieră la Paris. Verdi a încheiat contractul cu

[1] *G. Prodhomme.* „Lettres inedites de G. Verdi â Leon Escudier". *Revista Musicale italiana,* 1928, voi. XXXV, pag. 189.

[2] Probabil că este vorba de *Vecerniile siciliene,* operă care fusese **reluată ou** puţin timp înainte la Paris.



*Grand Opera* în decembrie 1865, angajîndu-se să termine opera într-un an. Libretul era semnat de Mery şi du Locle, care prelucraseră drama lui Schiller pentru *Grand Opera.*

Verdi a lucrat la *Don Carlos* în condiţii neobişnuite. In primăvara anului 1866, izbucnise războiul austro-prusian, la care Italia participa ca aliată a Prusiei.

La început, din cauza unei proaste conduceri, trupele italiene au suferit înfrîngeri; au luptat cu succes numai voluntarii lui Garibaldi, chemat din nou din Caprera. Italia a fost invadată de trupe austriece. Era periculos să rămîi în cîmpia deschisă a Lombardiei, unde se afla situată vila lui Verdi. Totuşi, compozitorul nu voia să se despartă de Sant'Agata, continuînd să lucreze la *Don Carlos.* „Această operă se naşte în mijlocul focului, al incendiului şi al atîtor emoţii, încît va fi mai frumoasă decît altele sau va fi o lucrare înfiorătoare", ' scria compozitorul în iunie 1866. Verdi a avut dreptate: *Don Carlos* este un pas mare şi serios în creaţia lui de operă şi totodată este într-adevăr o „lucrare înfiorătoare". în ea, Verdi redă cu o forţă imensă atmosfera de reacţiune catolică ce a domnit în Spania secolului XVI.

„... Socot de datoria mea să răzbun în această piesă, prin felul în care zugrăvesc Inchiziţia, omenirea batjocorită, să ţin-tuiesc la stîlpul infamiei odioasele-i fapte ... pentru ca sabia tragediei să se înfigă în însăşi inima acelei speţe umane pe care pînă acum doar a zgîriat-o uşor"[2], astfel scria Friedrich Schiller (către Reinwald, ia 14 aprilie 1783), în timp ce crea piesa sa *Don Carlos.*

Anii în care Verdi a scris *Don Carlos* au fost pentru Italia o perioadă de luptă ascuţită între stat şi biserică. La mijlocul celui de-al şaptelea deceniu al secolului XIX, numai Veneţia şi Roma nu făceau încă parte din regatul unit al Italiei. Dar după războiul austro-prusian, Veneţia a devenit liberă şi a intrat în Italia unită. Roma rămînea însă ca şi înainte sub autoritatea papii. Italienii voiau să vadă capitala ţării la Roma, voiau abrogarea puterii laice a papii. Pius IX, care după înfrîngerea revoluţiei de la 1849 îşi pierduse pentru totdeauna popularitatea, se

[1] *F. Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 136. u

[2] */. C. F. Schiller.* „Opere", voi. **VIII. Moscova—Leningrad, 1950. pag.** 81—82.



menţinea în Roma numai datorită sprijinului permanent al trupelor franceze trimise de Napoleon III. Nu mai rămăsese nici o urmă din liberalismul de altădată al lui Pius. încercînd să întărească autoritatea papală, el proclamase toate descoperirile ştiinţifice drept rătăciri eretice, iar toate fenomenele sociale progresiste drept potrivnice dogmelor catolicismului. In *syllabus-ul* anexat la o enciclică papală erau menţionate 80 de rătăciri ale vremii, printre care toate doctrinele filozofice; era condamnat socialismul şi chiar toate curentele politice liberale. Despre Pius se spunea că a întîrziat să se nască şi că, spre marea lui mîhnire, nu poate deeît interzice cărţi în loc să le ardă pe rugurile autorilor lor.

Pius devenise unul dintre cei mai înverşunaţi duşmani ai unificării Italiei, pentru că ea îl ameninţa cu pierderea puterii. In cel de-al şaselea deceniu al secolului trecut, în Piemont, la Nea-pole, la Veneţia, în Lombardia, în toată Italia se răspîndise reţeaua de spioni papali. La rîndul său, Piemontul, care se afla în fruntea luptei pentru unificarea Italiei, ducea o luptă îndîrjită. şi împotriva influenţei papale, încercînd să slăbească puterea bisericii catolice. Se

confiscau domenii bisericeşti. In 1858 a fost introdusă căsătoria civilă, deşi papa ameninţa cu excomunicarea pentru promulgarea unor astfel de legi. Cavour a suprimat o mare parte din ordinele călugăreşti. In 1866, s-a făcut un pas şi mai mare în ofensiva împotriva puterii bisericii catolice: guvernul italian a închis o mare parte din seminarele teologice şi a interzis mănăstirilor să mai primească novici. De trei ori a invadat Garibaldi, cu vitejii săi voluntari, statul papal, dar a fost respins de trupele franceze. Ultima dată, în 1867, la Mentana, glorioasa lui „mie" a fost distrusă aproape în întregime sub ochii trupelor sardiniene: regele a preferat să se împace cu existenţa Romei papale decît să vadă un învingător în persoana revoluţionarului Garibaldi, atît de iubit de popor. Garibaldi a fost arestat şi deportat din nou în insula Caprera. Dominaţia papală la Roma împiedica unificarea definitivă a Italiei şi frîna dezvoltarea culturii naţionale. De aceea, nu este întîmplător faptul că, în anii de ascuţire a luptei împotriva Vaticanului, Verdi recurge la un subiect care denunţă arbitrarul bisericii catolice. „Subiectul operei *Don Carlos,* scria K- A. Kuz-



neţov, i-a dat compozitorului prilejul nu numai să desfăşoare o
i dramă psihologică complexă, ci să arate şi fondul ei> asuprirea
T exercitată de biserica catolică. *Don Carlos* este opinia lui Verdi
Ş exprimată prin muzică în favoarea acelei culturi laice, a acelui
stat laic pentru care lupta *Tînăra Italie.*[1]

Prelucrînd drama lui Schiller pentru scena lirică, Mery şi du Locle au realizat un libret în spiritul „operei mari" meyerbee-riene, cu balet, cu impunătoare scene de masă, în cinci acte, • astfel cum cerea tradiţia acelei opere. Desigur că proporţiile :. exagerat de mari şi artificialitatea construcţiei libretului n-au putut să nu-l stingherească pe Verdi în dragostea lui pentru laconismul expunerii, pentru libertatea dezvoltării dramatice. Desigur că, prelucrat pentru scena *Operei Mari,* subiectul dramei lui Schiller n-a putut să nu piardă mult din profunzimea ideologică şi din amploare (de altfel, este problematic să se fi putut arăta, în cadrul genului, cu amploarea dramei schilleriene, situaţia politică complexă din perioada cînd Spania lupta împotriva răscoalei în creştere din Ţările-de-Jos). Libretul a sărăcit portretul schillerian al lui Rodrigo de Posa, pasionat propovăduitor al libertăţii şi umanităţii. Dintre personajele operei, lipseşte ducele de Alba, principalul duşman politic al lui don Carlos; libretiştii au anihilat semnificaţia luptei lui pentru putere în Flandra, precum şi ura împotriva lui don Carlos .Din libret lipseşte şi complicele lui de Alba, perfidul iezuit Domingo, care ţese o reţea de intrigi în jurul lui don. Carlos. De aceea, în operă este diminuat şi rolul înflăcăratei şi capricioasei Eboli, respinse de don Carlos; în drama lui Schiller, Eboli devine o unealtă în mîinile duşmanilor lui don Carlos; în libret, în_ afara acţiunii legate de lupta politică, răzbunarea ducesei nu îese din cadrul unei intrigi amoroase. Totuşi, în linii generale, libretul l-a satisfăcut pe Verdi: caracterele personajelor principale şi trăsăturile de bază ale subiectului sînt bine conturate, prin linii mari şi vizibile, ţinîndu-se seama de specificul genului. In libret s-au păstrat şi conflictele complexe, din drama lui Schiller: conflictul dintre Spania catolică şi Flandra protestantă răsculată, dintre absolutismul regelui Spaniei şi puterea Inchiziţiei, care prinde

[1] *Konstant Smith, [K. A. Kuzrieţov.]* „Verdi şi Recviemul său". Moscova, 1935, pag. 10.



în mrejele ei pînă şi tronul spaniol; despotismului monarhului şi asupririi exercitate de biserică li se opun dorul de libertate şi înalta omenie a apărătorilor celor asupriţi; marchizul de Posa şi infantele don Carlos. Sînt scoase în relief şi conflictele personale: sentimentul de dragoste pentru regina Elisabeta, sentiment care face ca regele şi fiul să devină rivali; dragostea ducesei pentru infante şi ura ei împotriva Elisabetei, ură izvorîtă din gelozie. Pe scurt, cu toată seria de lipsuri legate de convenţionalul genului „operei mari", Verdi a găsit în libret un material generos şi a creat o lucrare care prin forţa ei de influenţă artistică nu este

inferioară izvorului prim literar.
In opera lui Verdi reînvie Spania din perioada unui absolutism cumplit, din perioada rugurilor şi a puterii nelimitate a Inchiziţiei. In episoade ca scena dintre Filip şi marele inchizitor, ca scena de la mănăstirea San Jeronimo de Juste sau ca tabloul autodafeului, ne vin fără voie în memorie cuvintele lui Verdi: „Escurialul este sever şi sinistru ca şi suveranii cruzi care l-au înălţat" '. Credem că impresiile culese cu prilejul călătoriei compozitorului prin Spania n-au putut să nu lase urme în creaţia lui. Această operă a lui Verdi datorează puterea ei de convingere, realistă în redarea condiţiilor istorice şi a coloritului naţional, contactului personal al compozitorului cu viaţa Spaniei.
In opera lui Verdi, lumii crude şi sinistre a puterii Inchiziţiei şi a absolutismului spaniol i se opune poporul, care suferă şi se răscoală, Rodrigo şi don Carlos, care mor pentru el, figura eroică şi plină de abnegaţie a Elisabetei.
Fondul istoric şi scenele de masă larg dezvoltate se îmbină în *Don Carlos* cu o analiză psihologică de o rară putere de pătrundere. Cînd este vorba de dezvăluirea relaţiilor dintre personaje şi de detalii de ordin psihologic, Verdi are viziunea şi precizia unui artist genial. Este complex portretul lui Filip, care prin cruzimea sa stîr-neşte groaza poporului supus şi care totodată este profund nenorocit din cauza înstrăinării de oameni, singur pînă şi în mijlocul familiei sale, un om care pretutindeni vede duşmani şi pretutindeni bănuieşte trădare. Sub influenţa lui Rodrigo şi

[1] *K. Holl.* „Verdi", op. cit., pag. 205.



Posa, Filip visează să devină „om pe tron", dar înving forţele întunecate ale reacţiunii. Printre capodoperele operei universale, trebuie inclus şi monologul lui Filip ' din actul IV, una din cele mai frumoase întruchipări ale tragediei singurătăţii din muzica de operă. In această scenă, Verdi creează cu un realism psihologic autentic tabloul unei chinuitoare veghi de noapte:

Andante sostenuto

*io la ri- ve- do* 3tf-

- cor con - tem - plar tri - sta invol - to

La fel de reuşită — prin forţa ei de expresie — este şi scena dintre regele Spaniei şi marele inchizitor ce urmează după monolog. Şeful Inchiziţiei îi cere lui Filip moartea fiului său şi a lui Rodrigo (marchizul de Posa). O temă sumbră se repetă stăruitor în registrul grav al orchestrei; aceasta este o caracterizare impresionantă a unui orb sinistru, un bătrîn de 90 de ani, în faţa voinţei căruia se frînge aceea a monarhului. Duetul Filip — marele inchizitor[2], ca şi monologul lui Filip, reprezintă una dintre cele mai puternice pagini din muzica lui Verdi:

[1] „N-am să uit niciodată tristeţea cu care îmi privea părul alb".

[2] *Filip:* Pot oare, eu, creştin, să-mi osîndesc fiul la moarte? *Inchizitorul!* Pentru mîntuire, Dumnezeu şi l-a jertfit pe-al său.

Filip
Largo

*Pos-so ii fî-glia im - mo- lar al mon - do Io*

Inchizitorul

**<ştian? Per ris- cal- far-ci Id - di - o... îl suo sa- cri-fi - cd*

p cresc.

In persoana lui don Carlos, un om nobil care suferă si moare, se dezvoltă eroul romantic din operele lui Verdi. Predecesorii lui don Carlos sînt Manrico din *Trubadurul* si Alvar din *Puterea destinului.* De la o tristeţe elegiacă, prin patetismul suferinţei, don Carlos ajunge la un protest eroic (scena autodafeului şi scena din închisoare). Diapazonul emoţional larg cu ajutorul căruia a fost creat portretul muzical al Elisabetei, în care blîn-deţea şi castitatea se îmbină cu un lirism duios şi cu forţa spirituală, apare cu cea mai mare amploare în două scene dintre ea şi don Carlos (actul II şi finalul).

*Don Carlos* e o operă lipsită aproape în întregime de pagini luminoase. Tabloul autodafeului (care lipseşte din drama lui Schiller), figura marelui inchizitor, coralul din faţa mormîntului lui Carol Cvintul sînt în ton cu patosul sever ăl *Recviemului* lui Verdi. Prin forţa ei întunecată ea întrece, poate, muzica sinistră a preoţilor din *Aida.* Lirismul unor episoade din *Don Carlos* este de fapt un lirism al tristeţii. El caracterizează momentele legate de drama personală al lui don Carlos si a Elisabetei de Valois, logodnica lui, care se iubesc, dar sînt' despărţiţi prin faptul că Elisabeta a trebuit să devină soţia tatălui lui don Carlos, regele Filip II.



Atmosfera întunecată a operei nu se descarcă decît prin unele episoade senine. Scena din pădurea Fontainebleau (această scenă, care lipseşte din drama lui Schiller, o incontestabilă realizare în materie de dramaturgie atît a libretiştilor, cît şi a compozitorului) este pătrunsă de o poezie subtilă şi de un lirism nespus de gingaş. Don Carlos, sosit incognito în Franţa pentru a-şi revedea logodnica pe care i-a găsit-o tatăl său,'prinţesa Elisabeta de Valois, se întîlneşte cu ea în pădurea Fontainebleau; ei se iubesc de la prima vedere. Din romanţa plină de tristeţe a lui don Carlos şi din duetul de dragoste dintre el şi Elisabeta, ce urmează după romanţă, au apărut temele principale legate de trista istorie a dragostei lor ':

Andante un poco mosso

*Io la vi-dieal su — o sor-n- so sein - lii - lar___ mi par-veil so - le,*

Elisabeta
Allegro giusto
cantabile

*Di qual a - mor.. di quan- t'ar dor que st'al - ma è pie - na!*

Prima din cele două teme reproduse a devenit baza unui splendid episod simfonic (exemplul II, pag. 259), ce precede scena întîlnirii nocturne dintre don Carlos şi ducesa Eboli, care este amorezată de el, dar pe care el o ia drept regină.

Cea de-a doua temă, avîntată şi totodată visătoare, o însoţeşte mai des pe Elisabeta. „Intonaţii de suferinţă" străbat întreaga ţesătură muzicală a operei (aceleaşi intonaţii de secundă se aud ca nişte suspine în scena rătăcirii în noapte a ladyei Macbeth şi în corul exilaţilor scoţieni din *Macbeth).* Acestea sînt un fel de „leitintonaţii" care au, poate, o importanţă mai mare decît leitmotivele operei: „suspinele" de durere în secundă, ca o presimţire a despărţirii, se aud în ambele duete don Carlos-Elisabeta; subliniate prin întreruperi ritmice în acompaniamentul orchestral, ele scot în evidenţă durerea sufletească a reginei ofensate de bănuielile lui

[1] *Romanţa:* „Am văzut-o şi mi s-a părut că zîmbetul ei a făcut ca soarele să strălucească". *Duetul:* „Ce iubire, ce pasiune îmi umple inima!"
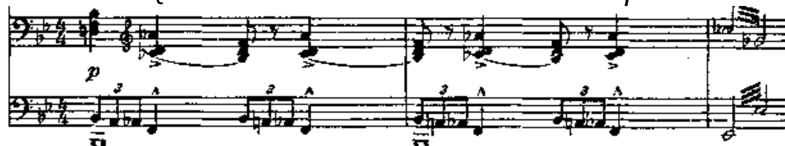
239

Filip (romanţa Elisabetei din actul II), domină şi tema orchestrală tristă care se aude în timp ce osîndiţii la moarte se îndreaptă spre rug (scena autodafeului), se repetă cu apăsătoare stăruinţă în acompaniamentul ostinat al cuvintelor marelui inchizitor care-i cere lui Filip moartea fiului său (duetul Filip-marele inchizitor din actul IV). Ele apar şi în povestirea lui Rodrigo despre calamităţile din Flandra (scena din duetul Ro-drigo-Filip din actul II); se aud apoi încremenite şi sinistre, în acompaniamentul orchestral al recitativului lui don' Carlos, care a auzit un glas misterios în cavoul lui Carol Cvintul (actul II, scena de la mănăstirea San Jeronimo de Juste) '.

Andante

*(îngrozit)*

*ia 3ua YQ- ce! ii cor mi tre- ma! mi pa- re va... ouai ier- ror*[1]



Ele se aud în tema corului călugărilor (tot acolo); în această temă de coral, sunetele unui acord perfect minor, care se repetă cadenţat în registrul inferior, trec direct într-un acord perfect major prelungit (importanţa intonaţiei de secundă este subliniată prin ritm). In opoziţie cu impresia obişnuită de înseninare, care se produce atunci cînd o tonalitate minoră trece în majorul omonim, aici ai o senzaţie de apăsătoare întunecime:

bargo

wirp-fffff

i

**te**

***ţ^mm***

i

**?=£**

*pp*

***m*>**

^H≙JJ"i j'J^'U'

Această temă apare prima oară atunci cînd don Carlos, chinuit, vine să-şi găsească linişte la mormîntul bunicului său.
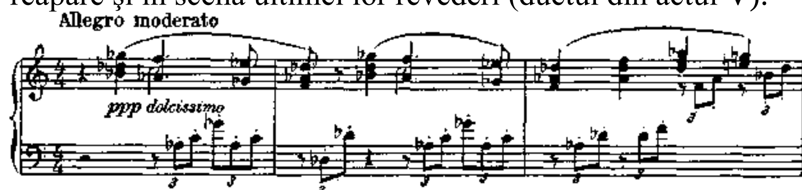
[1] „Vocea lui! Mi-a tresărit inima! Mi s-a părut — ce oare! — că-l văd pe împărat!".

240

Tema corului călugărilor se aude şi în ultimul act cînd, înainte de a se despărţi, don Carlos şi Elisabeta se întîlnesc în faţa aceluiaşi mormînt. Tema coralului apare pentru ultima oară în momentul deznodămîntului: sub ochii regelui care îşi predă fiul în mîinile Inchiziţiei, Carol Cvintul iese din mormînt şi-l răpeşte pe don Carlos. Acest sfîrşit fantastic, ca şi glasul ceresc din scena autodafeului, glas ce întăreşte forţele sufleteşti ale celor osîndiţi la moarte pe rug, este o născocire a libretiştilor, care scade, desigur, realismul convingător al scenariului.

Totuşi, prin forţa lor dramatică, aceste episoade se numără printre cele mai frumoase pagini ale operei, pentru că prin conţinutul lor emoţional nu distonează cu coloritul general al lucrării. „Numai moartea te scuteşte de suferinţă", iată cuvintele fantomei lui Carol Cvintul care subliniază ideea principală a operei: suferinţa fără scăpare a poporului de sub jugul Inchiziţiei.
Limbajul muzical al operei *Don Carlos* este mult mai bogat şi mai complex decît acela din lucrările precedente ale lui Verdi. Compozitorul a atins în această operă culmi cu totul noi în expresivitatea dramatico-muzicală a scriiturii orchestrale. Deosebit de^ importantă este participarea orchestrei, care dezvăluie — în episoadele declamatoare — lumea sufletească a eroilor. Este remarcabilă contopirea declamaţiei cu acompaniamentul orchestral din susmenţionatul recitativ al lui don Carlos (vezi exemplul la pag. 240) şi duetul Filip-Rodrigo (actul II), cînd regele îşi exprimă bănuiala cu privire la relaţiile de dragoste dintre fiul său şi regină. Putem situa alături de ele povestirea lui Rodrigo despre calamităţile din Flandra (din acelaşi duet) sau cuvintele de dragoste pe care, în scena nocturnă din grădină, don Carlos i le adresează presupusei sale iubite. Toate acestea sînt exemple de dezvăluire realistă a lumii interioare: ele i-au deschis calea lui Verdi spre genialele recitative din *Othello.*
In *Don Carlos,* Verdi a renunţat la împărţirea tradiţională a operei în numere: ariile şi recitativele se contopesc şi se dizolvă în tablourile care se desfăşoară lent şi în care se scot în relief caracterele personajelor. Aceasta se referă nu numai la episoade atît de puternice din punct de vedere psihologic ca duetele don Carlos-Elisabeta, Filip-Rodrigo (actul II) şi Filip-marele inchizitor (actul IV), ci şi la scena autodafeului cu două coruri şi cu un mare număr de personaje. Această scenă, în care caracterele sînt dezvăluite într-un mod extrem de pregnant (cruzimea şi nepăsarea lui Filip, avîntul eroic al lui don Carlos, care ia apărarea
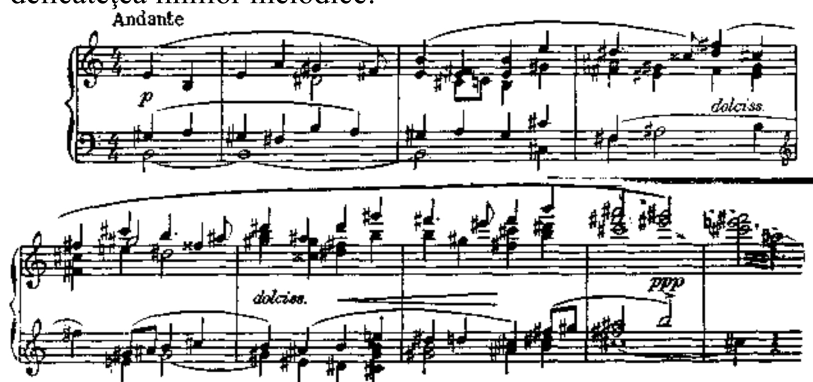
celor asupriţi, zbuciumul Elisabetei, călugării, poporul, osîndiţii), apare ca un tablou istoric monumental. Cu forţă şi convingere este scrisă şi scena corală a revoltei poporului (actul IV): dînd năvală în închisoare, poporul cere eliberarea lui don Carlos. Dintre operele lui Verdi poate că *Simon Boccanegra* se apropie cel mai mult de *Don Carlos;* dar nu *Simon Boccanegra* din cel de-al şaselea deceniu al secolului XIX ci varianta de mai tîrziu a operei. Scena din odaia de culcare a lui Boccanegra seamănă cu monologul lui Filip. Nu este întîmplător nici faptul că una dintre cele mai frumoase teme din *Simon Boccanegra,* tema despărţirii de mare a dogelui muribund, revizuită în mod creator,. a apărut în *Don Carlos.* Această temă a despărţirii dintre Eli-sabeta şi don Carlos are o mare însemnătate în' duetul lor din actul II; ea reapare şi în scena ultimei lor revederi (duetul din actul V):




In Don Carlos se întîlnesc episoade care prin frumuseţea şf prospeţimea armoniilor, prin bogăţia şi diversitatea culorilor de timbru, anticipează partitura *Aidei.* Aşa este scena de la Fon-tainebleau (romanţa lui don Carlos şi duetul dintre el şi Elisa-beta). Unele inflexiuni melodice şi coloritul armonic al romanţei, cu salturile de cvintă din orchestră, se aseamănă cu introducerea la actul III din *Aida.* In recitativul care precede aria (secţiunea *Andante),* nu este greu de observat o asemănare cu tema dragostei Aidei. Legăturile cu *Aida* se simt si în scena dintre don Cari os şi Elisabeta din ultimul act: melodia senină a ariei finale a Elisabetei anticipează duetul pe care îl cîntă Aida şi Radames, înainte de a muri.
In orchestra operei *Don Carlos,* pe lînă sonorităţile ei masive, uneori chiar greoaie, apare o detaliere subtilă,' nouă pentru Verdi. Unele linii melodice ale ţesăturii orchestrale capătă o expresivitate de sine stătătoare: acelaşi principiu de individualizare a vocilor, care este dictat
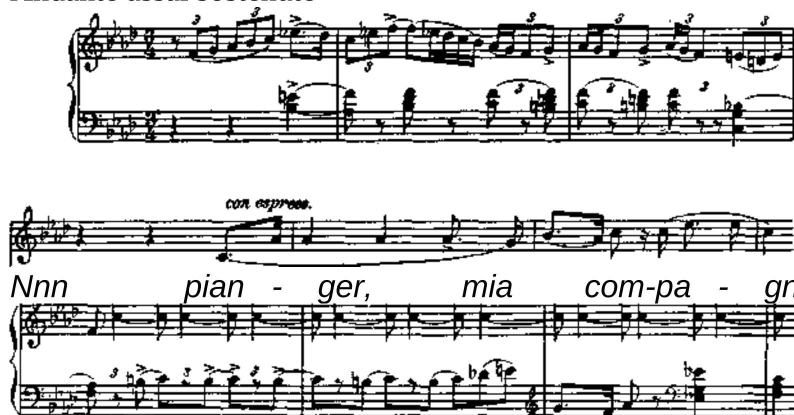
de dramaturgie şi este
242
caracteristic pentru operele din perioada de maturitate a lui Verdi, este aplicat şi orchestrei.

Introducerea la actul III (scurtă nocturnă simfonică), bazată pe tema dragostei lui don Carlos, ne farmecă prin eleganţa rafinată a armoniilor, prin transparenţa conducerii vocilor, prin delicateţea liniilor melodice:




Orchestra este plină de efecte psihologice şi în scena-mono-log a lui Filip (actul IV); este extrem de reuşit şi acompaniamentul romanţei Elisabetei (actul II) „Nu mai piînge prietena mea", cu emoţionante întreruperi ritmice şi cu răspunsurile expresive ale cornului englez.

Andante assai sostenuto




*Nnn pian - ger, mia com-pa - gna, non pian-ger, no*

243

Multe pagini din *Don Carlos* sînt vizibil îmbogăţite de influenţa muzicii spaniole. Este bine redat coloritul naţional spaniol în scena din faţa mănăstirii (corul de la începutul tabloului II din actul II; *Cîntecul vălului,* o romanţă maură de dragoste pe care o cîntă ducesa Eboli cu acompaniament de mandolină). în aceste pasaje se simte o oglindire a impresiilor culese de compozitor în timpul călătoriei sale prin Spania.

Premiera operei *Don Carlos* la *Grand Opera* din Paris (H martie 1867) nu s-a bucurat de succesul pe care Verdi era îndreptăţit să-l aştepte.

*Don Carlos* a fost scris în stilul „operei mari".- cu trăsăturile ei cele mai bune: prezentarea pe scară largă a epocii şi a vieţii poporului. Dar însuşi stilul monumental al „operei mari" avea, probabil, ceva care nu corespundea talentului lui Verdi, ceva care încătuşa acest talent. Prin aceasta se explică, de bună seamă, primirea cam rece făcută premierei operei, care a fost întîmpinată mai bine la spectacolele următoare, după ce muzica a fost „aprofundată". Faptul că *Don Carlos* n-a înregistrat la Paris un mare succes se mai explică şi prin seriozitatea şi psihologia profundă a operei lui Verdi, lucruri neobişnuite pentru *Grand Opera;* încetineala cu care se desfăşura acţiunea îngreuia şi ea perceperea, obosind pe ascultători. Verdi îşi dădea singur seama că făcuse o greşeală, scriind o operă pe un libret atît de greoi '.

Ce-i drept, ascultătorii înzestraţi cu darul de a cumpăni lucrurile, au considerat *Don Carlos* drept un eveniment remarcabil în viaţa muzicală. Opera lui Verdi s-a bucurat de o înaltă apreciere din partea marelui său compatriot Rossini. Un articol

[1] După cîteva spectacole, contrar obiceiului, Verdi a fost nevoit să accepte tăieturi. Revenind peste 16 ani la *Don Carlos,* el l-a însărcinat pe poetul Ghis-lanzoni, autorul libretului italian al *Aidei,* să transforme libretul operei într-o variantă prescurtată, redusă la patru acte. Multe pagini muzicale minunate au apărut în *Don Carlos* tocmai în această nouă versiune. Făcînd prescurtări, Verdi a renunţat pe bună dreptate la baletul de la începutul actului III. Dar, din păcate, din această versiune a iost eliminată şi splendida scenă de la Fontainbleau. Verdi era de părere că, în noua versiune, opera, „e mai practică şi mai bună pe plan interpretativ". Totuşi, mai tîrziu a intrat în uz o aşa-numită a treia versiune (iarăşi în cinci acte), care ţine seamă de modificările introduse de compozitor în versiunea a doua, dar reintroduce scena de la Fontainebleau. Mai este răspîndită pe scară largă şi o versiune germană, prescurtată, în patru acte, a operei *Don Carlos.* Pe scena sovietică. *Don Carlos* se reprezintă într-o versiune nouă combinată (în patru acte şi opt tablouri) realizată pe baza celor patru versiuni existente.



entuziast despre această operă a fost scris de Theophile Gautier, care a admirat în special scena autodafeului. Dar în presa muzicală franceză au apărut cronici în care, deşi se relevau calităţile operei, se spunea că ea este rezultatul „influenţei" şcolii respective franceze şi a celei germane „care au îmbogăţit această lucrare"; în *Don Carlos* se remarcau atît „meyerbeeris-me", cît şi „wagnerisme". Desigur că se văd unele legături cu Meyerbeer; în fond, acestea sînt constituite şi de principiile dezvoltării dramatice şi de includerea pe scară largă a timbrelor orchestrale în dramaturgia operei. Verdi şi-a putut îmbogăţi paleta orchestrală datorită cunoaşterii partiturilor lui Berlioz, în a cărui creaţie preţuia îndeosebi felul în care compozitorul francez stăpînea orchestra, şi datorită existenţei unor legături cu Wagner. Poate că aici, mai mult decît în oricare lucrare a sa, Vjrdi se apropie de opera wagneriană cu trăsăturile ei caracteristice: marea importanţă a orchestrei şi încetineala cu care se desfăşoară acţiunea. In muzica lui *Don Carlos* se pot descoperi unele contururi melodice şi procedee armonice asemănătoare celor wagneriene (de pildă, în aria lui don Carlos şi în duetul din pădurea Fontainebleau). Dar şi la Berlioz se pot întîlni inflexiuni tristaniene cu mult înainte de apariţia lui *Tristan.* După cum relevă V. E. Ferman, în scena nocturnă de sub balconul Julietei din *Simfonia dramatică,* Berlioz anticipează cu 20 ani imaginile care exprimă dorul şi avîntul pasionat în *Tristan* '.

La rîndul său în procesul de formare, stilul de operă al lui Wagner a absorbit şi el multe elemente din muzica contemporanilor, inclusiv muzica italiană. De asemenea, nu trebuie să scăpăm din vedere că limbajul armonic al lui Liszt care a exercitat o influenţă atît de puternică asupra lui Wagner, a influenţat imens şi pe mulţi alţi contemporani. Credem că nici Verdi n-a" evitat într-o anumită măsură înrîurirea lui. In felul acesta punctele de contact dintre muzica operei *Don Carlos* şi cea wagneriană trebuie căutate, după toate probabilităţile, în legăturile cu Berlioz şi Liszt, comune lui Wagner şi lui Verdi în perioada tîrzie a creaţiei sale. Verdi personal socotea că n-are nici o legătură cu wagnerismul. „Am citit ceea ce spun ziarele franceze despre *Don Carlos,* îi scria Verdi lui Leon Escudier. Reiese că sînt wagnerian sută la sută. Dacă însă criticii ar fi ceva mai atenţi, ei ar vedea că germenii elementelor respective

[1] *V. E. Ferman.* „Istoria muzicii vest-europene moderne", op. cit., pag. 361.



pot îi găsiţi şi în terţetul din *Emani,* şi în plimbarea nocturnă a lady-ei Macbeth şi în multe alte locuri" (1 aprilie 1867).

într-adevăr, cu toată existenţa unor legături evidente atît cu Meyerbeer, cît şi cu Berlioz, Wagner şi Liszt, individualitatea creatoare a lui Verdi nu apare cu o forţă mai mică decît în cele mai frumoase lucrări ale sale: *Aida, Recviemul* şi *Othello.* In limbajul melodic al operei

*Don Carlos,* în intonaţiile caracteristice şi în armoniile din această operă, Verdi păstrează întreaga originalitate a fizionomiei sale creatoare naţionale şi individuale.
A doua zi după premiera operei *Don Carlos,* Verdi a părăsit Parisul. Se grăbea să ajungă la Sant'Agata pentru a-l mai găsi în viaţă pe Antonio Barezzi, care era bolnav, aproape muribund. In anul acela Verdi a suferit o serie de pierderi grele: cu cîteva luni mai înainte (la 15 ianuarie 1867) îi murise tatăl. Unul dintre cei mai devotaţi prieteni ai lui Verdi, Piave, a fost lovit de o boală gravă, care l-a ţintuit la pat ani îndelungaţi şi i-a pricinuit moartea (Piave a murit la 5 martie 1876). Dar moartea lui Barezzi a fost pentru Verdi pierderea cea mai grea. „Ştiţi că-i datorez totul, totul. Numai lui şi nimănui altuia, îi scria Verdi Clarinei de Maffei. A fost un om nobil, bun şi iubitor. Am întîlnit mulţi oameni de tot soiul, dar nici unul n-a fost mai bun decît el! Mă iubea ca pe propriul său fiu, iar eu îl iubeam ca pe un tată"! (30 ianuarie 1867). Verdi a fost de faţă cînd a murit Barezzi; cînta, la rugămintea lui, fragmente din *Nabucco.* Barezzi a închis ochii în sunetele corului *Va, pensiero,* atît de iubit de italieni. Compozitorul spunea că anul 1867 i-a adus o durere tot atît de mare ca şi anul 1840, cînd i-a murit prima soţie.
Seria de triste evenimente s-a încheiat cu moartea lui Rossini (noiembrie 1868), care l-a impresionat adînc pe Verdi: Italia a pierdut în persoana lui Rossini un compozitor genial, care a adus glorie patriei sale. Socotind că este necesar să-i cinstească amintirea, Verdi a venit cu o propunere: cei mai mari compozitori italieni să scrie un recviem colectiv, o mesă funebră în memoria lui Rossini. Opinia publică italiană n-a arătat ■ interes faţă de această propunere. Cu prilejul alegerii compozitorilor celor mai demni de participare la compunerea mesei, au fost şi cîţiva nedreptăţiţi. Pînă la urmă n-a fost scrisă decît partea finală a recviemului, *Libera me,* aceea care îi revenise lui Verdi. Ulterior (probabil, prelucrată), ea a fost inclusă în recviemul lui Verdi scris în memoria lui Manzoni.

XV
## „AIDA" ŞI „RECVIEMUL"
In 1868, guvernul egiptean i-a propus lui Verdi să scrie o operă cu prilejul inaugurării unui nou teatru la Cairo. Compozitorul a respins această propunere. In 1870, tratativele au fost reluate prin intermediul libretistului francez Camille du Locle. Intre compozitor şi libretist se stabiliseră relaţii de prietenie de cînd du Locle scrisese libretul operei *Don Carlos.* Verdi, întotdeauna preocupat de căutarea unui subiect care să-i poată captiva imaginaţia şi interesa pe ascultători, urmărea cu atenţie noua literatură. Du Locle îl ajuta pe compozitor în aceste căutări: în scrisorile adresate lui, Verdi îl ruga adesea să-i trimită cutare sau cutare piesă franţuzească nouă.
Verdi a cercetat şi a respins numeroase lucrări dramatice. „Aş vrea un subiect mai înduioşător, mai simplu şi mai de-al nostru — scrie Verdi într-o scrisoare către du Locle. Spun „de-al nostru", pentru că acum acţiuni ca acelea din *Turnul Nesle* sau *Abaţia Castro* [1] mi se par imposibile" (12 noiembrie 1868) [2]. Dar cînd Verdi a primit de la du Locle scenariul *Aidei,* acesta i-a făcut cu totul altă impresie. „Am citit programul egiptean, scria Verdi în mai 1870. E bine făcut. Se pretează la o înscenare splendidă şi are două sau trei situaţii care, deşi nu sînt absolut noi, sînt incontestabil superbe. Cine l-a făcut? Aici se simte o mînă cu experienţă, o bună cunoaştere a teatrului" (26 mai
[1] *Turnul Nesle* — dramă de A. Dumas (tatăl); *Abatld Castro* — piesă din cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX, scrisă de dramaturgii francezi Dinaux şi Lemoine.
[2] */. G. Prodhomme.* „Lettres inedites de Verdi â Camille du Locle". *La Revue musicale,* 1929, No. 5, pag. 104.

1870)'. Autorul scenariului *Aidei* era celebrul egiptolog francez Auguste Marieite-bey[2]. Pasionat de acest subiect, care avea la bază o veche legendă egipteană, Verdi a consimţit să

scrie opera şi, curînd după aceea, a început să lucreze la întocmirea unui plan detaliat al *Aidei* împreună cu du Locle, care a fost însărcinat să scrie libretul în proză, în limba franceză. Pe baza acestui libret, Antonio Ghis-lanzoni a scris textul italian în versuri. In tot timpul lucrului, Verdi l-a consultat în repetate rînduri pe Mariette. Căutînd să respecte în opera sa adevărul istoric, Verdi studia istoria egiptului, culegea informaţii despre natura ţării, despre viaţa egiptenilor, se familiariza cu arta egipteană veche. Este de semnalat faptul că decorurile şi costumele pentru premiera *Aidei* au fost executate după schiţele lui Mariette.

,

Aşa cum se întîmpla aproape întotdeauna, rolul conducător în întocmirea libretului i-a aparţinut lui Verdi. El personal schiţa multe scene, punîndu-şi în repetate rînduri libreţiştii să refacă cele scrise. Cu un ascuţit simţ al dramaturgiei, el alegea numai elementele cele mai de preţ ale textului şi ale situaţiilor dramatice. Verdi socotea că este extrem de important să realizeze o acţiune cu desăvîrşire clară. El acorda o atenţie tot atît de mare şi formei literare, mergînd pînă la alegerea unuia sau altuia dintre metrii versurilor. Adesea el personal indica metrul şi chiar numărul de versuri. In unele cazuri, Verdi stăruia ca, în vederea realizării expresiei dramatice, libretistul să renunţe la metrul şi forma de vers. „Dar ce se va întîmpla cu versurile, cu ritmul, cu strofa? exclamaţi Dv... Cînd acţiunea o cere, trebuie să lăsăm la o parte ritmul, rimele şi strofa, şi să ne servim de versuri albe pentru a reda exact şi clar cele cerute de acţiune. In teatru există momente cînd, atît poetul cît şi compozitorul, trebuie să aibă suficient tact pentru a şti să scrie altceva decît versuri şi muzică" (17 august 1870) [3]. Scene întregi şi o serie de episoade din libretul *Aidei* au fost făcute după indicaţiile exacte ale compozitorului. Verdi modelează cu măiestrie

[1] *J. G. Prodhomme.* „Lettres inedites de Verdi â Camille du Locle". *La Reotie Musicale,* 1929, No. 5, pag. **110.**

[2] Savantul francez Auguste Mariette a pus bazele studiului sistematic şi culegerii de monumente ale culturii materiale a Egiptului. A fost primul director al muzeului din Cairo. Drept recunoştinţă pentru meritele lui Mariette, guvernul Egiptului i-a acordat titlul egiptean de *bey.*

[3] *D. Hussey.* „Verdi", op. cit., **pag. 176.**



caracterele prsonajelor, chibzuieşte cu meticulozitate dezvoltarea psihologică a eroilor săi. Cu tot caracterul său oarecum convenţional, subiectul *Aidei* nu este încurcat, este simplu şi totodată — prin ascuţimea conflictelor dramatice — se apropie de subiectele celor mai frumoase opere ale lui Verdi. Acţiunea se petrece în Egiptul antic. La baza subiectului se află lupta unuia din regii Egiptului împotriva etiopienilor (nubienilor) '.

Opera a fost intitulată după numele eroinei principale, Aida, care este ţinută în robia faraonului Egiptului. Nimeni nu ştie că este fiica regelui Amonasro al Etiopiei. Faptul că Rada-mes, tînărul comandant de oşti egiptean, o iubeşte pe Aida provoacă gelozia lui Amneris, fiica faraonului. Aida suferă, pentru că vede în dragostea ei pentru Radames o crimă contra patriei sale asuprite de Egipt. Făcut prizonier de egipteni, tatăl Aidei îi porunceşte să afle de la Radames drumul pe care vor merge trupele egiptene. Fără a bănui că Aida este fata comandantului trupelor etiopiene, Radames divulgă fără voie un secret militar. Roasă de gelozie, Amneris se răzbună pe Radames, care i-a respins dragostea, şi-l dă pe mîna preoţilor; dar, zguduită de pierderea omului pe care l-a iubit, ea îi blestemă pe judecătorii lui. Radames e osîndit la o moarte cumplită: să fie înmormîntat de viu într-o subterană de piatră. împreună cu el se îngroapă de bună voie şi Aida.

Dramaturgia Aidei nu se limitează de loc la probleme de rivalitate în dragoste. Sîmburele principal al dramaturgiei *Aidei* îl constituie conflictul tragic dintre năzuinţa spre libertate, spre fercire, pe de o parte, şi forţa nefastă a asupririi, a violenţei, pe de altă parte. Aceasta este una din temele principale, care trec prin întreaga creaţie a lui Verdi. Ca şi predecesoarele ei, *Aida*

a devenit o lucrare care denunţă asuprirea exercitată de înrobitori şi provoacă un sentiment de compătimire pentru victimele lor. Aida, Radames, prizonierii etiopieni, în parte şi Amneris, care se zbuciumă, sînt victimele unor evenimente tragice; ei suferă şi suferinţa lor provoacă compătimire.

Preoţii egipteni întruchipează violenţa, cruzimea fanatică şi ipocrizia. Preoţii din *Aida* seamănă cu slujitorii „catolicis-

[1] Etiopia sau Nubia (de la cuvîntul egiptean vechi *nub,* ceea ce înseamnă *aur)* este situată la sud de Egipt, în regiunea cursului superior al Nilului. Pe vremea Egiptului antic, această ţară bogată în aur şi fildeş era populată de nomazi. Lupta dintre Egiptul antic şi Nubia a durat mai multe secole.



mului celui rău" (Herzen), care apar în repetate rînduri în operele lui Verdi (printre altele, este incontestabilă o anumită asemănare între caracterizarea muzicală a marelui preot Ramfis din *Aida* şi aceea a marelui inchizitor din *Don Carlos).*

„La Quirinal, papa era înconjurat de toţi cardinalii ce se aflau la Roma; ce personaje îngrozitoare, crude, suspecte şi ce chelii care îţi amintesc de mormînt! In trăsăturile lor lipsite de viaţă se vedea insensibilitatea unor bătrîni fără familie şi cruzimea unor diplomaţi-ierofanţi. Da, aceştia sînt oamenii Inchiziţiei şi ai reacţiunii" '. Acest portret atît de exact al unor reprezentanţi ai bisericii catolice a fost făcut de A. I. Herzen în 1848, în timpul şederii sale la Roma: el ar putea reprezenta foarte bine şi pe preoţii din *Aida* şi pe inchizitorii din *Don Carlos.* Verdi însuşi a subliniat înrudirea acestor caracterizări, arătînd asemănarea dintre scena judecăţii lui Radames, pe care preoţii îl condamnă la moarte, şi scena cu *Miserere* din *Trubadurul,* în care deţinuţilor condamnaţi la moarte li se cîntă o rugăciune catolică funebră.

Personajele din Aida nu sînt stilizate, şi nici arhaizate. Acest fapt este caracteristic pentru Verdi. Oricît de depărtată ar fi epoca în care ne transportă subiectul, în eroii operelor ver-diene se văd întotdeauna oameni care simt şi acţionează aşa cum ar fi putut simţi şi acţiona contemporanii lui Verdi. Realist autentic, zugrăvind chipurile eroilor săi, Verdi căuta în mod conştient să le dea trăsături vii, concrete. Discutînd cu Ghislan-zoni libretul Aidei, Verdi cerea ca scena triumfală (finalul actului II). să fie aceea în care trăsăturile preoţilor să fie scoase în relief mai viu şi mai din plin. Este semnificativ faptul că Verdi îi recomandă lui Ghislanzoni (scrisoarea din 8 septembrie 1870, adică după patru zile de Ia înfrîngerea francezilor la Sedan) să-şi amintească textul telegramei pe care împăratul Wilhelm al Germaniei a adresat-o soţiei sale cu prilejul victoriei asupra francezilor: „Am învins cu ajutorul providenţei. Duşmanul s-a predat în mîinile noastre. De acum înainte, Dumnezeu va fi de partea noastră".

Verdi îl sfătuieşte pe libretistul său să dea atenţie acestui amestec de ipocrizie şi şovinism, care a stîrnit indignarea multor

[1] *A. 1. Herzen.* „Scrisori din Franţa şi Italia". 1847—1852, op. cit, pag.



contemporani, pentru a găsi trăsăturile necesare caracterizării preoţilor care cer uciderea prizonierilor. „Acest rege vorbeşte mereu despre providenţa cerească, cu ajutorul căreia distruge partea cea mai frumoasă a Europei", îi scria Verdi cu un sentiment de revoltă Clarinei de Maffei (30 septembrie 1870).

*Aida* are multe trăsături caracteristice de stil care o apropie de genul operei „mari": ansambluri dezvoltate, scene de masă, procesiuni solemne, balete. Ea are de asemeni o remarcabilă pompă decorativă, strălucire şi mult pitoresc. Nu încape îndoială că în această privinţă pe Verdi l-a ajutat experienţa colaborării cu *Opera Mare.* Dar elementele genului „operei mari" din *Aida* sînt subordonate în întregime caracterului naţional şi trăsăturilor caracteristice ale talentului compozitorului; astfel, unele trăsături ale *Aidei* o îndepărtează cu toate acestea de genul „operei mari". Transparenţa şi puritatea liniilor, un fel de „vocalism" au

stilului orchestral al *Aidei,* îşi au izvoarele în creaţia vechilor maeştri italieni ale căror opere Verdi le-a studiat cu atenţie în anii în care a lucrat la *Aida.*

Vorbind despre stilul Aidei, nu putem să nu stăruim asupra rolului deosebit de important pe care orchestra îl joacă în dramaturgia operei. Orchestra nu se mărgineşte să ia parte, în egală măsură, la desfăşurarea dramei: ei îi revine adesea rolul principal în acţiune. Uneori orchestra devine cea mai de seamă purtătoare a melodiei. Cu ajutorul orchestrei Verdi creează caracterizări dintre cele mai vii ale eroilor şi situaţiilor. în *Aida* leitmotivele se aud de cele mai multe ori tocmai în orchestră; Verdi găseşte cu o uimitoare sensibilitate culorile orchestrale potrivite pentru o temă sau alta, pentru a zugrăvi o anumită situaţie. Prin mijloace orchestrale Verdi creează peisaje dintre cele mai poetice.

In *Aida* părţile unor instrumente sînt tot atît de independente şi de expresive ca şi vocile în ansamblurile vocale ale lui Verdi. De aici provine o trăsătură caracteristică a partiturii *Aidei:* o subtilă diferenţiere a ţesăturii orchestrale.

In *Aida,* Verdi distribuie timbrele instrumentale cu un pronunţat simţ psihologic. Zugrăvind chipul poetic al Aidei, atît de des asociat cu tablouri ale naturii, el se serveşte mai ales de sonorităţile instrumentelor de suflat din lemn. Visul Aidei la ţara natală se aude în melodiile poetice ale oboiului. De gîndul Aidei la patria ei este legat şi timbrul specific al flautelor în registrul inferior (romanţa lui Radames). Melodiile lui



Amneris, fire pasionată, sînt încredinţate mai cu seamă timbrului mai compact al coardelor. Imaginea lui Radames — învingătorul — este însoţită de fanfare eroice. Pentru caracterizarea preoţilor, Verdi găseşte culori sumbre, întunecate, grele (tromboane, fagoturi, contrabasuri); pentru scena în care sînt aclamaţi învingătorii, sonorităţi solemne şi triumfătoare de trompetă; tragismul stării sufleteşti a lui Amneris, care aşteaptă să fie judecat Radames, este accentuat prin timbrul întunecat al clarinetului-bas. O genială descoperire în materie de dramaturgie (scena judecăţii) o constituie loviturile de tobă mare, care subliniază tăcerea stăruitoare a lui Radames.

înaltele calităţi ale partiturii *Aidei* au provocat admiraţia multor muzicieni. B. V. Asafiev îşi aminteşte că, în anii care au precedat compunerea *Mladei,* Rimski-Korsakov spunea că *„învaţă de la Verdi orchestra dramatică"',* releva şi măiestria cu care compozitorul italian se serveşte de flaute, sublinia şi timpanele „descoperite în mod genial" în scena de pe malul Nilului (introducerea la duetul Radames-Aida), flageoletele de violoncel sugerînd Nilul, folosite tot acolo şi, în sfîrşit, recitativul preoţilor din scena judecăţii" '.

După cum am spus, lucrînd la libretul *Aidei,* Verdi căuta să redea cît mai exact viaţa Egiptului antic. Pentru întruchiparea imaginilor Orientului, Verdi caută şi mijloace de expresie muzicală corespunzătoare.

„Meticulozitatea cu care este redat coloritul local" ca „aspect nou" în dezvoltarea talentului lui Verdi este relevată de un contemporan al său rus, scriitorul muzical G. A. Laroş. „Datorită farmecului muzicii lui, înaintea Dv. apare o lume antică şi exotică, plină de o măreţie fantastică: clima caldă a Egiptului, bogata lui artă, pompa faraonilor săi, religia lui sumbră şi sinistră, toate acestea prind din nou viaţă în faţa Dv. şi vă transportă cu cîteva milenii înapoi". Admirînd frumuseţea si bogăţia „melodiilor plastice pasionate" şi „eleganţa acompaniamentelor", Laroş scria: „Nu ştiu ce au simţit alţii, dar mie mi s-a părut că muzica lui Verdi, căutînd să fie orientală, a căpătat aici în mod spontan un caracter întru cîtva rusesc; că melodia preoţilor (scena din templu) executată în culise, acom-

[1] *B. V. Asafiev.* „Muzica lui Rimski-Korsakov privită sub aspectul culturii poetice populare şi al mitologiei slave". *Sovetskaia muzlka,* 1946, No. *7,* pag. 73.



paniată de flageolete la violoncel, seamănă oarecum cu cînte-cele noastre populare, iar solo-ul de oboi din scena următoare, a Aidei, aduce vag cu acela de corn englez din scena lui Ratmir

din actul III al operei *Ruslan şi Ludmila.* Nu vreau ca impresia mea să treacă drept un fapt incontestabil, dar mie mi-a venit ideea că şederea lui Verdi la Petersburg, la începutul deceniului al şaptelea, n-a fost inutilă pentru el şi că în solul bogat al talentului său au căzut unele seminţe ale lui Glinka" '. •"
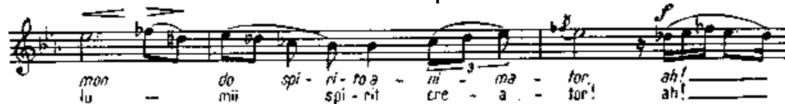
Este greu să nu fim de acord cu Laroş şi să nu considerăm drept_ foarte plauzibil faptul că în tratarea elementului oriental, în priceperea de a-l îmbina în mod organic cu trăsăturile caracteristice ale limbajului muzical naţional, pe Verdi l-a ajutat cunoaşterea muzicii ruse şi, mai ales, a genialei creaţii a lui Glinka.

Ne vom opri asupra cîtorva episoade orientale din *Aida,* cele mai pregnante în privinţa coloritului. Printre aceste episoade se remarcă, fără îndoială, scena din templu: consacrarea Iui Radames (tabloul II din actul I). Aici se aude pentru prima oară rugăciunea către zeul Ra (Fta):

**Andante COn moto** ***forte l'appoggiatura***

*Pos - sen -' te. pos - sen - te* *Ftha_____ del*

0----------------- a - tot - pu - fer - ni - ce Fta,______ a!




■?/?/_____________ *no t/n - vo • cnia - mo:*

ah! _____________ qla - su-mi te chea - mâ

Rugăciunea este intonată de o voce feminină singuratică pe fondul monoton al unor acorduri de harpă care se repetă cadenţat. Vocea marii preotese este sprijinită de corul de femei şi alternează cu corul plin de evlavie şi de concentrare al preoţilor. Această melodie tristă, cu un desen şerpuitor capricios, ar putea fi considerată drept muzică orientală autentică. Totuşi ea face parte organică din întreg.

Este interesant faptul că rugăciunea către Ra are trăsături comune cu cîntecul fetei polovţiene din *Cneazul Igor* de Borodin.

[1] *G. Laroş.* „Aida, operă de Verdi" *Golos* din 7 mai 1875.



Ambele melodii, improvizate în mod liber, cu tonică ostinată în acompaniament, îmbină o bază modală diatonică (în primul caz majorul natural ,iar în cel de-al doilea minorul natural) cu alternarea — caracteristică pentru muzica orientală — a treptei a şaptea naturală cu treapta a şaptea urcată (rugăciunea către Ra mai are în plus treapta a doua coborîtă). în acelaşi mod specific se desfăşoară şi dansul preoteselor; coloritul lui oriental este subliniat prin instrumentaţie: trei flaute solo şi *pizzicato* de coarde.

Cu totul neobişnuit apare coloritul modal al melodiei preoţilor din actul III:

*fteqfii*
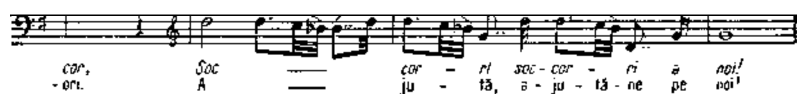
Andante mosso

*0 tu che sei^ cTO-* a - *ri - de* -Tîi __ *ca -.re josfi* iui 0 - si - n's

*im - mor - ta-leespo* mă si soa - tâ pe_

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **w r r** | *ţ* *\m* fl-zd | | | | *r*-----\~*T*------F----- *K2i* T------T----- -f |
| *sa.*_____ veci____ _ | *jfi* - *va* *ca - sfi* lu ce, tre-zesti în *Preoresele* *f ben.* | *che i* | *pat* - | *pi- ti* m - me | *de - sfi a - g/i u -* *ma - ni in c* iu - bi - pil fi - |

*legato*
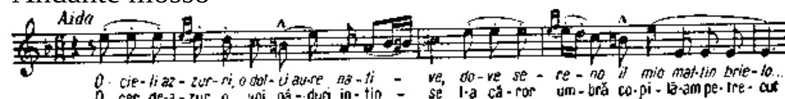



Această melodie arhaică şi simplă este executată antifonic^ la unison de corul de bărbaţi şi cel de femei. Acompaniamentul orchestral ţine o pedală pe tonică. Melodia preoţilor este expusă în sol major, cu sprijinul pe treapta a şasea, ceea ce ne dă o senzaţie de alternare a modurilor; iar cea a protestelor, în sol minor care urmează direct după prima tonalitate. In felul acesta, urechea simte o sonoritate neobişnuită, provocată de succesiunea în terţă a tonalităţilor: sal major — mi minor — sol minor.

Trebuie să mai relevăm de asemenea coloritul oriental a două episoade cu unele trăsături intonaţionale caracteristice pentru vechile cîntece populare italiene. Primul episod este introducerea orchestrală la actul III, care precede cîntarea preoţilor:

254

Sub raportul intonaţiilor ea  se apropie de romanţa Aidei (tot acolo):

Andante mosso




In ambele cazuri, prin alăturarea tonicelor omonime, majoră şi minoră, se subliniază intervalul cromatic de secundă mică. Asemenea alăturări se întîlnesc şi în cîntecele populare italiene (exemplele de la pag. 127, 128; desenul capricios al melodiei flautelor are ceva comun cu melodiile pifferarilor, iar contururile melodice ale inciziei de bază din romanţa Aidei, mişcarea ei descendentă de la, sunetul superior de sprijin al dominantei, seamănă cu vechiul cîntec al pescarilor din Abruzia (exemplul I, pag. 128).

Episoadele menţionate de noi sînt numai cîteva exemple care ilustrează specificul melodic şi armonic al *Aidei.* Muzica acestei opere a lui Verdi abundă în prospeţime intonaţională şi în armonii expresive [1].

[1] *Aida* are multe aimonii romantice caracteristice, raportul de terţă în armonii şi în planurile tonale, raport preferat de Verdi, folosirea pe scară largă a treptelor secundare, paralelisme îndrăzneţe. Putem da ca exemplu romanţa lui Radames (actul I) şi numeroase episoade din actul III în special romanţa Aidei, menţionată mai sus. Lirismul avîntat, „ditirambic" al romanţei lui Radames se subliniază prin plasticitatea unor armonii în terţă; raportul de terţă predomină şi în planul tonal al romanţei şi în succesiunea unor acorduri. Foarte expresivă apare şi seria de acorduri de terţă şi cvartă, care accentuează visarea entuziastă a  lui Radames :
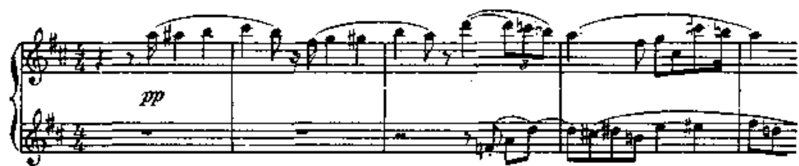
255

Arhitectonica severă, de o precizie clasică se îmbină în *Aida* cu arii şi ansambluri construite într-un chip nou şi îndrăzneţ. Păstrînd tradiţionala împărţire în numere, Verdi realizează totuşi o desfăşurare continuă a acţiunii.

Conflictul dramatic din subiectul *Aidei* se exprimă şi prin imagini muzicale contrastante, care se dezvoltă în scene bazate pe antiteze. Alăturarea motivului preoţilor cu tema Aidei în introducerea orchestrală ne dă oarecum o'expunere concisă a ideii de bază a operei: năzuinţa spre o fericire de neatins, şi o forţă fatală şi crudă care creează un obstacol de netrecut' în calea spre această fericire.

Introducerea se bazează pe cele două teme principale ale operei. Prima temă este tema Aidei, plină de dor şi de pasiune;

Andante mosso




*tu set re - gi - na, tu di mia vi - ta sei*
**tu eşti re - gi - nâ, tu-mi eşti lu - mi - na şi**

Succesiunile de terţă predomină şi în planul tonal al romanţei Aidei, şi în refrenul melancolic al oboiului.

Am vrea să relevăm de asemenea unele armonii a căror prospeţime este determinată, în fond, de caracterul neobişnuit al conducerii vocilor :' în acelaşi refren, la romanţa Aidei, saltul de cvartă din melodie (mi-la) este foarte frumos reliefat prin armonia acordului de cvartă şi sextă al treptei a treia ;

256

Cea de-a doua este tema severă a preoţilor sau, cum a numit-o G. A. Laroş, „motivul procesiunii triste":

Andante mosso

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| ^ *ppp* 1 | | *pp* *p*^ - | j j fTI |
| _•—*v*~' | ----------------■- -------------------- -. | | |
| | | | |

*$*

*pp*

~~**frns**~~

*m*

***m***

~~***X2* i n**~~

*nh^ru^*
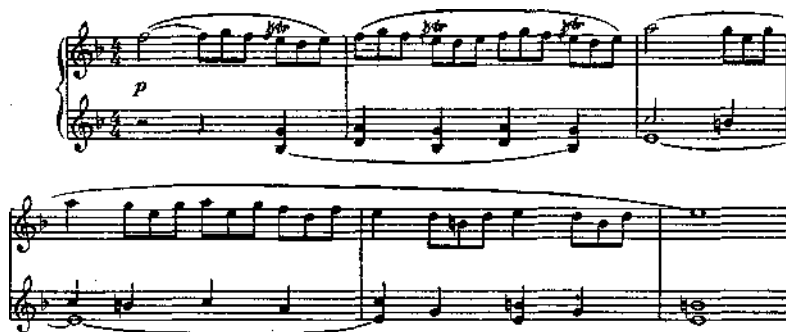
~~wi-y fjj^şi~~

=±-l*htir.*

***)±***

~~**rr r r r r**~~ᶠ~ᵀ

Andante mosso



Nu mai puţin remarcabilă este şi altă armonie: un şir de acorduri care coboară lin, accentuînd sensul misterios al cuvintelor lui Ramfis despre măreţia „zeiţei atotştiutoare" (la începutul aceluiaşi act) :

Andante

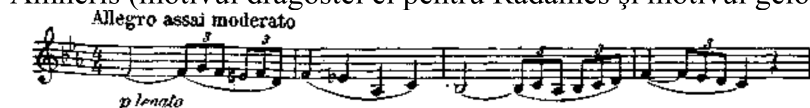
**, -** ***si de leg - ge de mor - ta - li ne) co - ne.*** **In su - fie - W - le tioas-** tre **I - sls** ***a*** **- teş - te,**
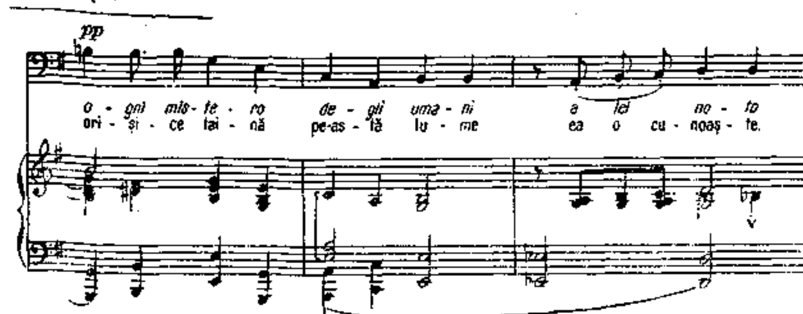


Introducerea poate constitui un exemplu excelent al măiestriei contrapunctice a lui Verdi şi de stăpînire desăvîrşită a timbrelor orchestrale. Ea începe cu tema Aidei, tristă, expresivă, cu armonii schimbătoare. Această temă apare la viorile sordinate. Tema preoţilor creează un contrast sumbru; începe într-un *pianissimo* sinistru şi ajunge, în iugato, la un *forîisssimo* ameninţător, atunci cînd tema Aidei se împleteşte contrapunctic cu ea; după această sonoritate masivă, tema Aidei se aude din nou *pianissimo,* cu un deosebit farmec.

Tema Aidei, — mai exact tema dragostei pentru Radames Şi a dorului de libertate, o însoţeşte aproape întotdeauna pe eroină de-a lungul operei; din cînd în cînd, ea se aude numai în orchestră, la diferite instrumente, în diferite timbre, căpătînd noi nuanţe emoţionale. Tema preoţilor apare în operă în momentele cele mai importante, „de cotitură", ale dramei. Ea se dezvoltă pe larg în finalul actului II, constituind caracterizarea de bază a preoţilor; ea se aude pentru ultima oară în scena judecăţii lui Radames.

Verdi se mai serveşte în *Aida* de cîteva leitmotive; acestea sint cele două teme legate de Amneris (motivul dragostei ei pentru Radames şi motivul geloziei):




Una din temele principale ale operei este rugăciunea către zeul Ra, pe care am menţionat-o mai sus (exemplul I, pag. 253). Această rugăciune se aude atunci cînd Radames pleacă în campanie; ea se mai aude de asemenea şi în scena finală a operei, călăuzind pentru ultima oară pe erou, atunci cînd el se desparte de viaţă.






Leitmotivele care apar în momentele deosebit de importante ale operei nu sînt singurele elemente care constituie caracterizarea personajelor, caracterizare făcută cu o rară bogăţie

melodică. Multe pagini ale operei îmbină farmecul melodic cu expresivitatea psihologică; aceasta se referă în special la episoadele în care se dezvăluie chipul fin conturat al Aidei, nuanţele complexe ale stărilor sufleteşti. Amneris, înzestrată din belşug cu melodii splendide şi expresive, este caracterizată, ca şi Radames, de altfel, cu ajutorul unor mijloace de operă mai comune decît cele folosite pentru Aida. Caracterizarea muzicală a tatălui Aidei, Amonasro, conducătorul iubitor de libertate al etiopienilor, ne atrage prin energia şi bogăţia ei ritmică.

Bogăţia melodică a *Aidei* este într-adevăr inepuizabilă. Pînă şi recitativele operei sînt impregnate de melodie. Stilul lui Verdi, în materie de recitative, care s-a format încă în lucrările scrise mai de mult (să ne amintim de scena dintre Violetta şi Germont din *Traviaia),* atinge în *Aida* o înaltă perfecţiune. în scriitura vocală a *Aidei* se întîlnesc modele de echilibru ideal între expresivitatea verbală şi cantilenă, echilibru profund fundamentat prin conţinutul dramatic al operei. In această privinţă se remarcă în deosebi monologul tragic al Aidei (actul I). Monologul este precedat de scena solemnă a consacrării, care-l accentuează prin contrast. Faraonul anunţă că Radames urmează să conducă expediţia armată împotriva etiopienilor. In sunetele unui imn, Amneris îi înmînează lui Radames steagul. După cum spune Verdi (într-o scrisoare adresată lui Ghislanzoni), Amneris îi vorbeşte lui Radames „cu căldură, cu dragoste şi cu înflăcărare războinică" (12 august 1870)[1]. Radames şi toţi cei de faţă sînt cuprinşi de avînt războinic. Numai Aida încearcă un imens zbucium sufletesc. După imnul *Spre malurile sfinte ale Nilului,* care constituie un îndemn şi. o urare adresată ostaşilor, amărăciunea şi durerea din monologul Aidei par deosebit de acute. In sufletul ei se dă o chinuitoare luptă: neputînd să împace sentimentul ei pentru Radames cu dragostea de patrie, ea îi roagă pe zei să-i trimită moartea. Monologul Aidei e unul dintre cele mai frumoase momente ale operei. In această scenă de construcţie liberă se dezvăluie adînc, puternic şi cu realism, bogăţia sufletească a Aidei, complexitatea sentimentelor ei contradictorii.
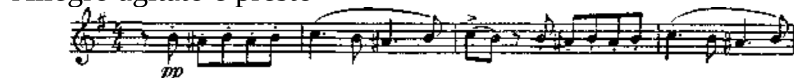
Alt exemplu remarcabil de contopire a cantilenei cu declamaţia ni-l oferă scena din odaia lui Amneris şi duetul Amneris-
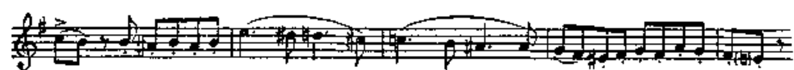
[1] *D. Hussey.* „Verdi", op. cit., pag. 175.



Aida (tabloul I din actul II). Amneris şi sclavele ei aşteaptă cu bucurie apropiata întoarcere a oştilor egiptene, care au învins pe etiopieni. Sclave^ f?i distrează stăpîna, cîntîndu-i despre viteazul erou. foraj fetelor este întrerupt de chemările de dragoste ale lui Axuneris. Aceste replici pasionate, pe fondul cald şi emoţionant al coardelor care cîntă *tremolando,* constituie unui dintre cele mai frumoase modele de scriitură dramatico-muzicală a lui Verdi:

Allegro agitato e presto
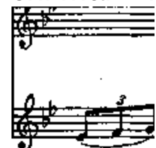





Allegro giusto

*Chi mai,—.* ***P*** **Ce brav-**

*Fragi' înnie i pi au* - .57 pur- **tat în si3 - va**

*Chi mai* **Ce brav,**
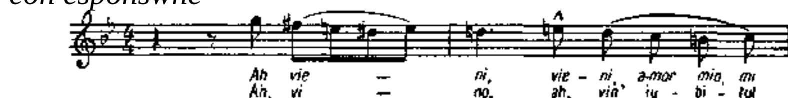
*chi mai fra gl'in niei plau - si* **ce brav pur- tat în sla - va**
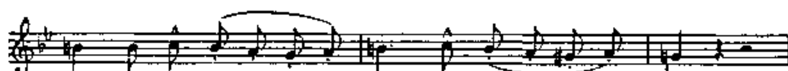



***n ;> o n***

*er - ge alia glo-rlail ml?* **zboa- râ vie - to - ri - 05?**
*qe alia ria 1 ml*
*— g/o - 1 ?*
**râ vie - n - o**
**__ to - s**
**_ ?**

Allegro giusto *Amneris*
*con esponswne*

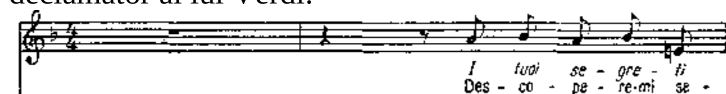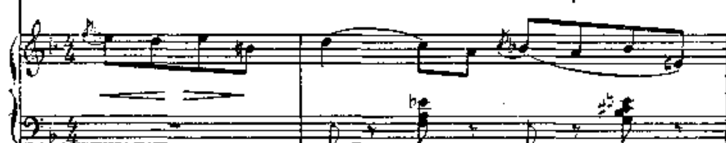





*neb - bria fam -mi be ■ a - lo ii* ***mu*** c-j-al **era- gos - tei fi**
*cor,* **or.**
*fam - mi be - a-to ii* **vi - no la piep-tul**
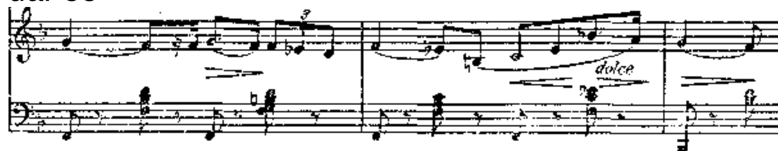
260

Aceeaşi forţă dramatică are şi dialogul dintre Aida şi Amneris. Aceasta din urmă încearcă, cu o prefăcută simpatie, s-o determine pe Aida să-i vorbească cu sinceritate. Felul în care Amneris se adresează Aidei este un exemplu remarcabil de precizie psihologică a stilului declamator al lui Verdi:






*sve - ia-mi si____ fa - mor mi o, d'l - l'a - mor mio i'sf - fi*
*-ere -* **fui te-n - cre-dln-.ţea-ză mi - e ca !a o** so - **ră du!**
*da.* **ce**




In muzica acestei scene s-a întruchipat întregul complex de stărrsufleteşti al celor două rivale: Amneris, care trece de la o insinuantă perfidie la o ură făţişă, şi Aida, la care după speranţă vine deznădejdea, iar după o neaşteptată bucurie, o neconsolată durere.

Locul central în dramaturgia operei îl ocupă tabloul al doilea din actul II (sau, după cum este menţionat în partitură, finalul actului II). Aceasta este una dintre scenele cele mai grandioase şi mai complexe din opera italiană; este nodul dramaturgie al operei şi totodată o culminare de pompă teatrală, de strălucire şi de bogăţie de culori. In afară de personajele principale, la acest tablou monumental mai iau parte cîteva coruri mari, o fanfară pe scenă şi baletul. Armonia ireproşabilă a formei rezultă aici în mod logic din desfăşurarea acţiunii.

261

In piaţa din Jeba are loc festivitatea cu prilejul victoriei repurtate asupra etiopienilor. Cîntarea preoţilor contrastează cu corul triumfal al poporului. Ostile egiptene defilează prin fata faraonului în sunetele solemne ale unui marş militar ' După ei vin etiopienii învinşi. Aida recunoaşte printre prizonieri pe tatăl ei. Etiopienii ii roagă pe faraon să se îndure de ei. Această melodie expresivă a implorării ocupă locul central în muzica finalului:

Andante mosso *îoco* piu animato



uar tu, re - oe, sra-p. ne pu-tw-mc fi - e-f. mi - la si ai In-du-ra-re

Neînduplecaţi în cruzimea lor, preoţii cer moartea prizonierilor, cărora le ia apărarea Radames. Faraonul îi îndeplineşte rugămintea, revocînd executarea prizonierilor. Drept răsplată supremă pentru faptele lui de arme, faraonul îi dă lui Radames mîna fiicei sale.

In ultima secţiune a finalului se introduce corul unit al poporului, preoţilor şi prizonierilor care-i slăvesc pe zei. Răsună solemn vocea lui Ramfis, care începe un imn de laudă pentru Isis. Triumful lui Amneris, chinurile sufleteşti ale Aidei si ale lui Radames, hotărîrea plină de mînie a lui Amonasro, răceala ascetică şi aspră a preoţilor, bucuria poporului egiptean, toate aceste linii psihologice nu-şi pierd expresivitatea în ansamblul final, care constituie încununarea unui întreg armonios.

Relaţiile complexe dintre eroi, relaţii care s-au schiţat încă din actul I, ies la iveală cît se poate de clar în finalul actului II.

După tabloul monumental al festivităţii, peisajul poetic nocturn de la începutul actului III capătă un deosebit farmec. Scena înfăţişează malul Nilului. O scurtă introducere orchestrală descrie liniştea unei nopţi tropicale. Pe fondul sonorităţilor pline de vrajă ale viorilor sordinate, ale violelor care cîntă *pizzicato* şi ale flageoletelor de violoncel, apare un solo de flaut (exemplul I, pag. 255).

' In vederea premierei *Aidei,* Verdi a comandat pentru această scenă şase trompete drepte după modelul instrumentelor folosite în Egiptul antic De atunci, aceste instrumente ale orchestrei simfonice se numesc, „trompete egip-

26?

Din templul zeiţei Isis se aude cîntarea la unison a preoţilor şi preoteselor. Această melodie orientală, cu coloritul ei modal specific (exemplul I, pag. 254), se contopeşte într-un singur tot artistic cu tabloul nopţii tropicale'.

Aida e singură pe malul fluviului. A venit acolo spre a se întîlni pentru ultima dată cu Radames. Tema dragostei Aidei (flaut în registrul inferior) se aude discret. Un motiv pastoral de fluier (solo de oboi) vorbeşte despre gîndurile triste ale Aidei; aceasta îşi aduce aminte de zilele fericite pe care le-a trăit în îndepărtata ei patrie.

Muzica acestei scene (romanţa Aidei), cu melodia ei bazată pe o alternanţă modală (exemplul II, pag. 255), cu timbrele poetice ale suflătorilor de lemn, solo, ne farmecă prin simplitatea ei cantabilă şi totodată ne atrage atenţia prin forma ei neobişnuită. Fluierul se aude d.e trei ori, ca un refren la acest cîntec pătrunzător despre patrie. Amintirile idilice sînt întrerupte din cînd în cînd de explozii de dor pătimaş: „Ah, patria mea, de-acum nu te-oi mai revedea!"

Chibzuind cu libretistul său această scenă, Verdi voia ca ea să fie scrisă într-o formă nouă. într-adevăr, în această scenă, compozitorul a dezvăluit într-un fel nou posibilităţile dramatice ale cîntecului liric, atribuindu-i un conţinut psihologic complex. Vedem acelaşi lucru şi în ultimul act din *Othello. Cintecul sălciei* şi romanţa Aidei se aseamănă şi prin concepţia lor comună din punctul de vedere al dramaturgiei: amintiri luminoase despre un trecut îndepărtat în momentul cînd tragedia vieţii se apropie de deznodămînt.

Pe cînd lucra la libret, Verdi acorda o mare atenţie actului III. Printre altele, compozitorul a avut o controversă cu

[1] Varianta iniţială a cîntării preoţilor din actul III din *Aida* fusese scrisă în stil polifonii sever. Renunţînd ia acest cor şi înlocuindu-l cu muzica ce a intrat în varianta definitivă a operei, Verdi scria: „Am înlocuit corul de mai înainte, pe patru voci, cu o dezvoltare imitativă meticuloasă în spiritul lui Palestrina, corul şi romanţa Aidei [...] Mi-a fost ruşine să scriu în stilul Iui Palestrina muzică egipteană cu armonii egiptene. Am hotărît: n-am să fiu niciodată un muzician savant, am să fiu un simplu mîzgălitor" (12 noiembrie 1871). Cu toate acestea, studiul polifoniei maeştrilor italieni s-a manifestat, fără îndoială, în scriitura muzicală a *Aidei.*

Bogăţia, libertatea şi transparenţa specială a" ţesăturii ei contrapunctice *Aida* le datorează în primul rînd artei italiene din perioada Renaşterii. De altfel, însăşi baza orchestrei *Aidei* este tot baza vocală a meşterilor instrumentismului melodic .italian din secolele XVII— XVIII care, creîndu-şi stilul orchestral, l-au îmbogăţit cu realizările scriiturii corale vocale.

263

libretistul în legătură cu scena dintre Aida şi Amonasro. Cînd acesta e pe cale de a-şi blestema fiica, Aida, zguduită de cuvintele tatălui ei, îi promite să-i îndeplinească cererea: să-i smulgă lui Radames secretul militar al egiptenilor. „Aida e îngrozită şi deprimată moraliceşte" (28 septembrie 1870) ', astfel a caracterizat compozitorul starea ei sufletească în această scenă. Ghisfanzoni era de părere că Aida trebuie să cînte o cabalettă patriotică. Dar Verdi care tindea spre adevărul psihologic, i-a reproşat cu hotărîre: „Cred că entuziasmul patriotic al Aidei ar aduce aici o notă falsă... După îngrozitoarea scenă cu tatăl ei, Aida nu este în stare să vorbească; ea trebuie să arunce cuvintele sacadat, rostindu-le cu glas înfundat, cu greutate... (ibid.). Cu totul neobişnuit prin dramaturgia sa, finalul *Aidei* este lipsit de pompa caracteristică scenelor finale ale „operei mari", încă de pe vremea cînd lucra la libret, Verdi stăruia ca finalul să aibă un.caracter liric accentuat. încordarea dramatică de la începutul ultimului act atinge culmea în scena judecăţii. Radames, acuzat că şi-a trădat patria, este închis într-o subterană. La intrarea în temniţă, Amneris aşteaptă să i să hotărască soarta. Parcă de departe vine muzica procesiunii preoţilor (contrabasuri sordinate). Preoţii se apropie. „Motivul procesiunii triste" constituie un fond contrastant pentru recitativul plin de pasiune a lui Amneris. Preoţii intră în subterană. Din fundul acesteia se aude cîntarea lor solemnă şi rece. Străjerii îl aduc pe Radames. Motivul preoţilor răsună din nou, plin de ameninţătoare forţă. Judecata a început. Preoţii îl acuză de trei ori pe Radames, care tace cu încăpăţînare. De trei ori se aude răpăitul sinistru al tobei. De trei ori izbucneşte în hohote de plîns Amneris, apelînd deznădăjduită la zei. Această scenă zguduitoare, în care acţiunea se desfăşoară pe două planuri paralele, i-a fost sugerată libretistului de compozitorul însuşi.
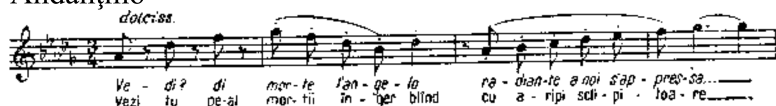
In contrast uimitor cu dramatismul încordat al scenei judecăţii este scena finală. Pentru a împărtăşi soarta iubitului ei, Aida s-a furişat în taină în cavoul în care Radames urmează să fie îngropat de viu. Pe cînd lucra la libret, Verdi spunea că „toată scena finală trebuie să constea dintr-un cîntec liric, simplu şi curat" (3 noiembrie 1870). Deznodămîntul tragic al operei s-a produs încă din scena judecăţii. Scena finală însă nu mai are acţiune. De fapt, acesta este duetul senin a doi îndrăgostiţi care mor.

[1] *D. Hussey*. — „Verdi", op. cit., pag. 178.

264

Sonorităţile transparente ale orchestrei accentuează linia aeriană specifică melodiei visării Aidei în pragul morţii (aceleaşi melodii planează şi în aria din ultimele clipe ale Luisei şi în despărţirea de viaţă a Violettei):

Andanţmo




La urechile Aidei şi ale lui Radames ajung sunetele unei rugăciuni: preoţii şi preotesele îl prohodesc pe Radames, cîntînd melodia tristă şi extatică, cunoscută nouă, a invocării lui Ra. în sunetele acestei rugăciuni, Radames, plin de mîndre speranţe, primise binecuvîntarea înainte de plecarea lui în război; acum,-în sunetele aceleiaşi rugăciuni, peste el se lasă piatra funerară [1]. Radames şi Aida se despart de viaţa care le-a pricinuit atîtea suferinţe.

„Nu atît sunete cît lacrimi"[2], a caracterizat un contemporan al lui Verdi melodia duetului final din *Aida:*

schiu-de, si schi- de ii ciel,—___ si schiu-deil ciel e l-al-me er - ran -
zărim se des-chid că - fre cer_____ Al nos-fru *su - îlet* ră - tă - ceş -

[1] Pentru dramaturgia *Aidei* sînt caracteristice „punţi" de acest gen care leagă între ele situaţii diametral opuse, subliniind astfel evoluţia personajelor. Ecourile scenei din palat (actul II) corul fetelor care-l slăvesc pe Radames şi chemările de dragoste ale lui Amneris, străbat în scena tragică a judecăţii cînd exclamaţiile ei pline de disperare invadează psalmodia rece a preoţilor. Tema sinistră a acestora, în ale cărei răsunete Radames — învingătorul — intră în piaţă (finalul actului II) introduce apoi scena judecăţii lui.

[2] *F. Toye.* — „Verdi", op. cit, pag. 408.

265

Palpabilitatea sculpturală, expresia de durere şi claritatea plastică a acestei melodii se îmbină, după spusele lui Verdi, cu „imaterialitatea" unor sonorităţi tremurătoare, care se dizolvă. De remarcat asemănarea intonaţională dintre această melodie uimitoare prin frumuseţea ei, şi altă melodie splendidă din operă, tema rugăminţii pentru îndurare din finalul actului II (ex. la pag. 262). înrudirea dintre aceste melodii nu este întîmplătoare. Ele se apropie prin conţinutul lor emoţional: implorarea vieţii si despărţirea de viaţă. Ele se mai apropie şi prin locul pe care'-l ocupă în dramaturgia operei. Denunţarea violenţei şi a cruzimii constituie subtextul ideologic ale melodiei centrale' din finalul actului II. Aceeaşi idee a denunţării, accentuată însă cu o pregnanţă şi mai mare, străbate şi scena finală: duetul Aida—Ra-dames.

Muzica duetului de despărţire e una dintre cele mai fericite inspiraţii ale lui Verdi. Această muzică nu este insuflată numai de ideea denunţării. Ea mai are şi o altă semnificaţie. Aida şi Radames au căzut victimă cruzimii omeneşti, violenţei; dar forţa eroică a dragostei a triumfat asupra morţii.

Toată viaţa sa, Verdi a tins spre elementul shakespearian în artă. Şi în *Aida* s-a întruchipat, de fapt, aceeaşi idee umanitară înălţătoare, care a dat naştere uneia dintre cele mai frumoase tragedii ale lui Shakespeare: *Romeo şi Julietta.* Finalul *Aidei* este un cîntec al forţei, al fidelităţii şi al abnegaţiei eroice a iubirii.

*Aida,* terminată în 1871, i-a adus lui Verdi un succes triumfal, care s-a putut constata încă de la premiera ei (Cairo, 24 decembrie 1871). Peste şase săptămîni opera a fost reprezentată la teatrul *La Scala* din Milano cu concursul talentatei cîntăreţe Teresa Stolz. *Aida* a fost primită şi acolo cu un entuziasm tot atît de mare. In cîţiva ani, ea a fost cunoscută în lumea întreagă şi a fost reprezentată în toate capitalele mari ale Europei.

Cu tot acest triumf, *Aida* i-a pricinuit lui Verdi o adîncă amărăciune. Compozitorul a fost dureros impresionat de faptul că unii critici au văzut în noutatea armoniilor din *Aida,* în bogăţia orchestraţiei sale, influenţa muzicii lui Wagner. Verdi îşi dădea bine seama că *Aida* este rezultatul logic şi firesc al îndelungatelor sale căutări creatoare, că aceasta este o operă italiană autentică şi nicidecum rodul unei imitări a lui Wagner.

266

„Oare sub acest soare şi sub acest cer ar fi putut fi scris *Tristan* sau *Tetralogia"?* • Reacţia

prea dureroasă la critică n-a fost provocată nicidecum de o antipatie faţă de creaţia lui Wagner, pe care Verdi o preţuia mult. Verdi vedea în Wagner un artist foarte mare, dar era convins că reforma wagneriană a operei, cu renunţarea ei la formele tradiţionale, la cîntarea în formă de arioso, nu poate contribui la înflorirea acestui gen, că este deosebit de nefastă pentru opera italiană. „Pentru mine, vocea şi melodia vor rămîne întotdeauna elementele principale" [2], spunea Verdi. înflăcărat apărător al culturii naţionale, el urmărea cu îngrijorare influenţa muzicii străine, în special a celei germane, care se răspîndea în rîndurile compozitorilor italieni. Cu atît mai mult s-a resimţit Verdi de pe urma rupturii relaţiilor sale cu Mariani, care-i fusese nu numai un prieten apropiat, dar şi cel mai bun dirijor al operelor lui. In prietenia lor se produsese mai înainte o serie de fisuri. Relaţiile dintre ei primiseră lovitura de graţie prin refuzul lui Mariani de a dirija *Aida* la Cairo. Mariani trecuse în tabăra wagnerienilor.
„Să nu mai vorbim despre *Aida,* scria mai tîrziu Verdi. Dacă ea mi-a adus mulţi bani, tot ea mi-a adus şi multe chinuri şi cea mai mare deziluzie artistică"[3].
In acelaşi an, Mariani a dirijat *Lohengrin* la Bologna. Verdi a ascultat şi el opera. Era primul lui contact cu *Lohengrin.* Asculta cu atenţie şi făcea însemnări pe reducţia pentru pian. La sfîrşit, el a tras următoarea concluzie: „Impresie mijlocie. Atunci cînd e clară, muzica e minunată; are idei. Acţiunea ca şi cuvintele, prea lente. De aici provine oboseala. Excelente efecte de instrumentaţie. Prea multe note ţinute, ceea ce face ca muzica să fie greoaie" [4].
Aceste observaţii denotă că pînă şi în atmosfera de luptă acută dintre curentele muzicale, Verdi voia să fie obiectiv în aprecierea creaţiei lui Wagner şi că vedea în ea multe elemente de valoare. Era însă convins că această artă este străină specificului naţional al muzicii italiene. Verdi susţinea că fiecare popor trebuie să meargă în artă pe calea sa proprie, specifică, şi că ruperea de pămîntul natal este cel mai mare rău. „Arta, spunea Verdi, aparţine tuturor popoarelor. Nimeni nu crede

[1] *A. Bonaventura.* — „Verdi", op. cit., pag. 195.
[2] *K. Holl.* „Verdi", op. cit., pag. 414.
[3]'/-'. *Toye.* — „Verdi", op. cit, pag. 157. * /•'. *Bonavia.* „Verdi", op. cit., pag. 114.



în aceasta mai ferm decît mine. Dar ea se dezvoltă în mod individual. Da aceea, dacă germanii au o practică artistică diferită, arta lor se deosebeşte fundamental de a noastră. Noi nu putem compune ca germanii şi, la urma urmei, nici n-avem dreptul s-o facem, dar nici ei ca noi" (20 aprilie 1878). Verdi exprimă aceleaşi idei şi zece ani mai tîrziu: „Dacă germanii, plecînd de la Bach, ajung la Wagner, ei procedează ca nişte germani adevăraţi. Dar noi, urmaşii lui Palestrina, imitîndu-l pe Wagner, facem o crimă faţă de muzică, creăm o muzică inutilă şi chiar dăunătoare" (14 iulie 1889).
El cheamă pe tinerii compozitori italieni să studieze creaţiile marilor maeştri italieni şi, în primul rînd, creaţia lui Palestrina, „părintele etern al muzicii italiene". In scrisori adresate prietenilor săi napolitani, Verdi îşi expune ideile cu privire la educarea tinerilor compozitori" '.
„Eu aş spune tineretului, — scrie Verdi într-o scrisoare către Francesco Florimo: exersaţi-vă în fugi, mereu stăruitor, cu nesaţ, pînă cînd mîna voastră va dobîndi fermitate şi veţi învăţa să conduceţi în mod liber notele. Veţi putea să com-puneţi cu siguranţă, să conduceţi bine vocile, să modulaţi în libertate; studiaţi-l pe Palestrina şi pe unii contemporani ai săi, apoi treceţi la Marcello şi daţi o deosebită atenţie recitativelor sale; frecventînd spectacolele cu opere contemporane, să nu vă pasionaţi nici de numeroasele frumuseţi ale armoniei şi ale instrumentaţiei, nici de acordurile cu septimă micşorată; acesta este adăpostul şi reciful submarin al acelora care nu pot să scrie patru măsuri fără a folosi o duzină de asemenea septime.
După ce se va termina toată această muncă, îmbinată cu un studiu al literaturii, îi voi spune tineretului: acum, ducînd mîna la inimă, începeţi să scrieţi şi, dacă aveţi un temperament
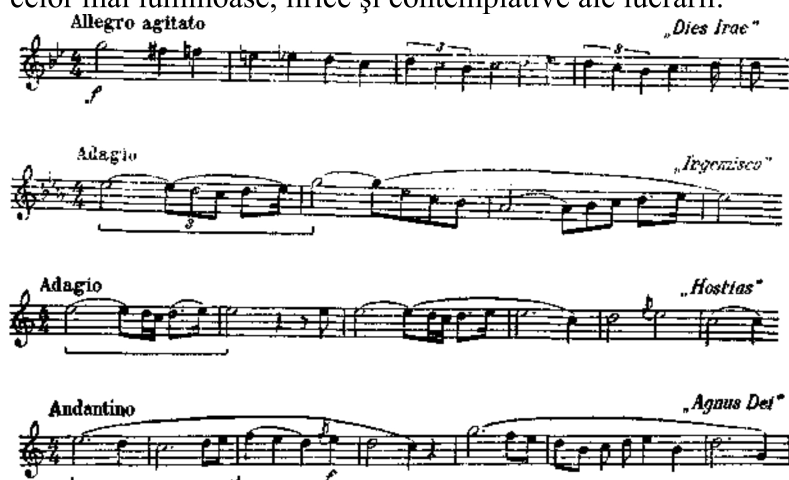
creator, veţi ajunge compozitori.
In orice caz, nu veţi îngroşa mulţimea de imitatori şi de neurastenici molipsiţi de o boală a timpului nostru, care caută şi nu găsesc niciodată (...)
' Prietenii lui Verdi au căutat să-l înduplece să ocupe postul de director al Conservatorului din Neapole după moartea lui Mercadante **(1871). Verdi** a refuzat să preia conducerea conservatorului, pentru că nu era de acord cu orientarea învăţămîntului muzical, existentă pe vremea aceea, orientare **ce a** îngăduit „să ajungă o ruină acea profundă şi înălţătoare învăţătură **care** constituie glorioasa bază a şcolii lui Durante şi **a** lui Leo".
268
Pentru cînt aş recomanda de asemenea studiul vechiului îmbinat cu declamaţia modernă (...) Reveniţi la ceea ce este vechi, şi aceasta va constitui un progres." (4 ianuarie 1871).
Desigur că acest apel — de „întoarcere la cele vechi" — nu include nicidecum sfatul de a se trece la imitarea directă a maeştrilor vechi. Verdi chema la însuşirea principiilor de creaţie ale clasicilor muzicii italiene, la aplicarea acestor principii în concordanţă cu cerinţele noii etape de creaţie. Faptul că Verdi dădea apelului de „întoarcere la cele vechi" tocmai acest sens, reiese clar şi din convorbirea lui cu biograful său rus, V. D. Korganov, care l-a vizitat cu aproape 30 de ani mai tîrziu. Era vorba de situaţia operei în acel moment şi de perspectivele ei de dezvoltare. „Desigur, a spus Verdi, nu putem reînvia în epoca noastră toată arta din secolele XVII şi XVIII; multe s-au învechit, ne sînt inaccesibile, dar din muzica veche trebuie să împrumutăm simplitatea, să împrumutăm multe, aplicîndu-le după cerinţele epocii noastre. Pentru aceasta trebuie să avem în primul rînd simţul măsurii, fără care nu este de imaginat nici una din artele frumoase"'.
„Palestrina nu poate fi compensat prin invenţii îndrăzneţe în materie de armonie, îi scria Verdi lui Giuseppe Gallignani, directorul Conservatorului din Parma, dar dacă l-am cunoaşte mai bine pe Palestrina, am scrie într-un spirit mai italian şi am fi mai buni patrioţi — mă refer la muzică" (15 noiembrie 1891).
*
La 12 mai 1873 a murit Alessandro Manzoni. Moartea lui
l-a impresionat profund pe Verdi: .....cu el se încheie capitolul
cel mai curat, cel mai sfînt şi cel mai înălţător din istoria noastră" [2], scria compozitorul. Verdi îl iubise cu ardoare şi-l venerase pe Manzoni, care, la rîndul său, preţuise mult creaţia compozitorului italian.
Deşi s-au simpatizat ani îndelungaţi, Verdi şi Manzoni s-au cunoscut personal abia la sfîrşitul perioadei 1860—1870. Veriga de legătură în relaţiile dintre ei era Clarina de Maffei, o admiratoare înflăcărată şi o prietenă apropiată a lui Manzoni. Verdi a primit prin contesa de Maffei un portret al lui Manzoni cu
[1] *V. D. Korganov.* — „Verdi", op. Cjit., pag. 72.
[2] *F. Stein.* — „G. Verdi. — Messa da Requiem" **articol care precede** partitura Recviemului apărută în editura Eulenburg din **Leipzig, pag. V.**
269
următoarea dedicaţie: „Lui Giuseppe Verdi, glorie a Italiei, din partea unui bătrîn scriitor lombard". In scrisoarea de răspuns către contesa de Maffei, mulţumindu-i pentru portret, Verdi îi scria: „Spuneţi-i cît de mari sînt dragostea şi respectul meu pentru el; spuneţi-i că-l venerez mai mult decît pe oricare din această lume, atît ca om, cît şi ca glorie supremă, adevărată, a patriei noastre care suferă veşnic" (24 mai 1867) '. Cu puţin timp înainte, -Giuseppina Verdi îl vizitase pe scriitorul octogenar; Verdi scria cu acest prilej: „Cît de mult o invidiez pe soţia mea pentru că l-a văzut pe acest mare om! Cu toate acestea, nu ştiu dacă voi avea curajul să mă duc la el atunci cînd voi fi la Milano. Ştiţi cît de mult îl venerez. După mine, cartea pe care a scris-o *(Logodnicii)* este nu numai una dintre cele mai mari lucrări ale epocii noastre, ci şi una dintre cele mai splendide cărţi

generate de mintea omenească din toate timpurile. Nu este numai o carte; este o bucurie a omenirii. Aveam 16 ani cînd am citit-o prima oară. De atunci am citit multe cărţi, iar pe ea am recitit-o în repetate rînduri. Cu trecerea timpului îmi dădeam seama că opiniile pe care mi le formasem în prima mea tinereţe se schimbau şi şovăiau. Dar admiraţia mea pentru *Logodnicii* rămînea neschimbată. Şi pe măsură ce cunoşteam mai bine oamenii, ea sporea. Explicaţia constă în faptul că aceasta este o carte sinceră; sinceră ca însuşi adevărul"[2].
Cînd Verdi a aflat că Manzoni vrea să-l întîlnească, după cum spunea Giuseppina, „acest urs din Busseto cu ochii plini de lacrimi" a roşit, a îngălbenit şi îşi mototolea pălăria. Intîlnirea a avut loc în vara anului 1868. Curînd după aceea, Verdi îi scria Clarinei: „Ce pot să vă spun despre Manzoni? Cum să-mi exprim sentimentul acela nou, de negrăită fericire, pe care l-am avut în faţa acestui sfînt, cum îi spuneţi Dv. Aş fi îngenuncheat în faţa lui, dacă aş fi ştiut că te poţi închina unui om... Cînd îl veţi vedea pe Manzoni, sărutaţi-i mîna din partea mea şi spuneţi-i cît de mult îl venerez. In faţa lui Manzoni m-am simţit atît de mic, încît (nu din cauză că sînt mîndru ca Lucifer) n-am fost în stare să scot o vorbă" (7 iulie 1868) [3].
[1] *B. Reynolds.* — „Verdi and A\anzoni". *Music and Letters,* 1948, No. 1, pag. 39.
[2] *Ibidem* pag. 40. *F. Stein.* — „G. Verdi. — Messa da Requiem", op. cit., pag IV.
[3] *B. Reynolds,* „Verdi and Manzoni". *Music and Letters,* pag. 40—41.

Moartea lui Manzoni a dat viaţă uneia dintre cele mai frumoase creaţii ale lui Verdi, *Recviemul.* „Un impuls spontan, scria Verdi, mai exact o nevoie imperioasă izvorîtă din inimă mă îndeamnă să fac tot ce-mi stă în putere pentru a cinsti memoria acestui mare bărbat; i-am admirat operele în aceeaşi măsură în care l-am venerat ca om, un exemplu de eroism patriotic" (9 iulie 1873). *Recviemul* a fost scris cu prilejul comemorării morţii lui Manzoni. La 22 mai 1874, el a fost executat cu un succes imens în biserica San Marco din Milano, sub conducerea autorului, cu concursul unora dintre cei mai buni solişti (Teresa Stolz, M. Waldmann, Capponi şi Mâini), a unui cor şi a unei orchestre mari. După aceea, *Recviemul* a mai fost executat de trei ori în concert la teatrul *La Sca'.a.* Aici, la cererea publicului, care nu mai era stingherit de prezenţa clerului, multe numere au fost bisate. O săptămînă mai tîrziu, această lucrare a fost executată la Paris, apoi la Londra, Berlin şi Viena, pretutindeni cu acelaşi succes. Curînd, el a intrat în repertoriul permanent al concertelor simfonice.
Cercurile clericale nu aprobau caracterul „laic" al muzicii *Recviemului.* Era considerat inadmisibil şi felul liber în care compozitorul trata textul unei slujbe religioase.
într-adevăr, *Recviemul* de Verdi nu seamănă cu tradiţionala mesă funebră catolică. In această lucrare, născută dintr-un sentiment adînc, Verdi întrebuinţează limbajul său obişnuit. Melodiile plastice, de largă respiraţie ale *Recviemului* sînt expresive şi accesibile ca şi melodiile din operele lui Verdi. Limbajul lui muzical este tot atît de concret şi de bogat în imagini ca şi acela a celor mai frumoase opere verdiene. Contrastele dintre diferitele imagini şi stări sufleteşti, antitezele pregnante, tipice pentru operele lui Verdi, sînt tot atît de caracterisice şi pentru *Recviem.* Multe din momentele lucrării ar fi putut să se audă foarte bine şi în operele lirice ale autorului.
In limbajul muzical colorat, emoţional şi expresiv al *Recviemului,* ca şi în operele tîrzii ale lui Verdi, se observă aceeaşi prospeţime şi diversitate a culorilor timbrale şi armonice — uneori compacte şi dense *(Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae majestatis),* altă dată luminoase şi scînteietoare *(Sanctus)* sau subtile şi rafinate — ca în muzica impresionistă. Aşa sînt armoniile tremurătoare din *Lux aeterna.* Ca şi în *Aida,* orchestra e „vocală", mai ales în episoadele lirice; compozitorul foloseşte cu iscusinţă sonorităţile suflătorilor solo.

In *Recviem,* Verdi depăşeşte în întregime forma de suită în care este construită liturghia catolică. Cele şapte secţiuni de sine stătătoare ale acestei ample lucrări sînt legate între ele prin repetarea secţiunilor celor mai importante, care cimentează forma. Corul de importanţă

centrală, *Dies irae,* se reia de mai multe ori; din cînd în cînd, se aud numai ecourile lui; muzica pentru corul introductiv *Requiem aeternum* si *Dies irae* reapare în secţiunea conclusivă *Libera me,* care se conturează ca o repriză de sinteză. La închegarea formei mai contribuie şi înrudirea intonaţională a materialului tematic, care uneşte imagini şi stări sufleteşti diferite: astfel, din elementele tematice ale corului *Dies irae,* unul dintre cele mai sumbre şi cele mai dramatice momente ale *Recviemului,* se cristalizează temele secţiunilor celor mai luminoase, lirice şi contemplative ale lucrării:




*Recviemul* se defineşte ca. un singur tot artistic, ca o lucrare muzicală monumentală, în care predomină o idee fundamentală, iar dezvoltarea simfonică are la baza ei o logică riguroasă.

Sîmburele dramatic principal al *Recviemului* este *Dies irae (Ziua mîniei).* Aici iese în evidenţă cu o claritate maximă ideea de bază a lucrării: ciocnirea dintre forţa ameninţătoare, implacabilă, cerul, şi omenirea care suferă şi se zbuciumă. Acest gen de antiteze dintre caractere este tipic pentru creaţia lui Verdi; să ne amintim scenele finale din *Trubadurul* şi din *Aida.* Din



această secţiune de bază a *Recviemului* fac parte o serie de fragmente corale şi solistice. Tablourile care înfăţişează pieirea universului, trompetele care vestesc sfîrşitul lumii, imaginea unei zeităţi de temut, implacabile, toate aceste episoade, care vorbesc despre ziua cînd se va produce cataclismul universal, sînt scrise concret, ca pentru teatru, cu scoaterea în relief a imaginilor; între ele se intercalează anumite elemente lirice şi triste care evocă suferinţele, tremurul şi rugile omenirii zbuciumate. Este extrem de original corul de bază *Dies irae,* leit-motivul întregii secţiuni; acordurile puternice în *tutti* întrerupte de pauze; apoi pe fundalul unor triluri pline de nelinişte ale piculinei şi al torentelor coborîtoare ale coardelor, se aude corul ce intonează la unison un pasaj cromatic descendent. Imaginile concrete ale acestui tablou care zugrăveşte întunericul şi zbuciumul, precum şi tratarea neobişnuită, plastică, a vocilor în acest cor, apropie *Dies irae* de scena furtunii din *Rigoletto* şi de scena vitejiei din *Othello.* Acesta este un „poem-peisaj" asemănător unuia din cînturile *Infernului* de Dante, după o comparaţie foarte potrivită a lui F. Toye '.

Nu mai puţin impresionant este şi *Tuba mirum,* care se dezvoltă din corul *Dies irae* în care Verdi realizează o rară reliefare a imaginilor: drept răspuns la semnalul trompetelor, se aud ecouri de fanfară, care la un moment dat se apropie şi devin ameninţătoare (efect folosit, mai înainte, de Berlioz în *Mesa funebră* şi realizat printr-un dialog dintre trompetele din orchestră şi altele, care se aflau în depărtare, în culise).

In articolul său consacrat *Recviemului* de Verdi, G. A. Laroş scria că în *Dies irae* s-au evidenţiat mai clar trăsăturile specifice ale talentului lui Verdi. Verdi ne „uimeşte prin forţa, tragismul şi patosul său, prin vehemenţa sinistră, dacă ne este permis să ne exprimăm astfel, a

manierei sale". „Tocmai în aceste strigăte de groază şi de zbucium, Verdi s-a simţit în elementul său".

In *Recviem,* grupului da imagini pline de mînie şi de ameninţări i se contrapun imagini lirice, contemplative, senine şi elegiace; în ele se simt deosebit de clar legăturile de stil dintre *Recviem* şi creaţia lui Verdi în domeniul operei. Aşa este melodia *Lacrymosa,* caldă şi tristă, cu care se încheie secţiunea *Dies irae.* Cînd tema din *Lacrymosa* trece de la solo de mezzo-

[1] *F. Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 166.



soprano la bas (indicaţia: *Come uno lamento* — ca o plîngere), în acompaniamentul orchestral expresiv — la oboaie şi clarinete, apar intonaţii, suspine de secundă, subliniate ritmic prin sincope; în *lamento-ul* orchestral apare şi toba mare în *ppp* care subliniază ritmic aceste suspine atît de carcteristice pentru exprimarea suferinţei în operele lui Verdi (aceleaşi intonaţii există şi în multe pagini din *Don Carlos* şi *Macbeth,* precum şi în scena jocului de cărţi din *Traviata).*

In *Recviem* se pot descoperi nu numai trăsături ale stilului de operă, ci şi o asemănare directă cu unele episoade lirice din *Aida.* Coloritul fantomatic, misterios, al secţiunii *Offertorium* şi mai alos acela din seninul *Adagio* din *Hostias,* cu sonorităţile sale gingaşe şi rafinate (viorile *divisi)* ne evocă *Noaptea pe malul Nilului.* Melodia din secţiunea *Hostias* se apropie ca tematică de cîntarea preoţilor din aceeaşi scenă.

Aceluiaşi grup de imagini lirice i se alătură cavatina poetică *Ingemisco,* care se aseamănă cu ele prin coloritul său orchestral transparent, cît şi melodiile din *Hostias,* înrudite cu ele sub raport tematic.

Orchestraţia *Recviemului* nu este inferioară — prin bogăţia culorilor — orchestraţiei din opera *Aida.* Nu numai peisajele cataclismului universal sînt scrise cu o plasticitate plină de pitoresc. La fel de bogate în culori sînt şi episoadele contemplative şi senine ca *Lux aeterna,* în care *termolando-ul* atenuat al viorilor *(divisi),* pe armonii tremurătoare şi schimbătoare, creează un efect pitoresc de lumină care se aprinde şi pîlpîie în depărtare.

Un loc aparte printre episoadele lirice din *Recviem* îl ocupă *Agnus Dei.* Aceasta este una dintre paginile cele mai frumoase şi cele mai luminate ale lucrării. Verdi a ştiut să îmbine aici, cu un tact artistic rar întîlnit, tradiţiile vechilor maeştri italieni şi ale muzicii bisericeşti cu trăsăturile individuale propriului său stil. O melodie scurtă, extrem de simplă, este expusă mai întîi fără acompaniament, dublată la octavă, în duet de voci feminine: ea este repetată apoi la unison de cor şi orchestră; mai tîrziu, tema variază, trecînd în partea ei mediană în modul minor şi căpătînd un desen în formă de variaţiuni într-o ţesătură orchestrală construită în stil polifonic liber. Este fermecător episodul cînd tema, expusă în duet de femei, se învăluieşte cu

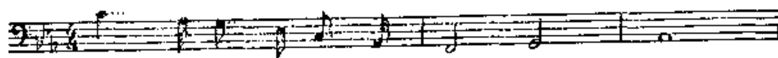
[1] *G. A. Laroş.* „Recviemul de Verdi". *Golos* din 18/30 decembrie 1875.



ornamentul subtil al figuraţiei din acompaniamentul a trei flaute solo. Alături de celebra arie a Giklei din *Rigoleito* şi de duetul final din *Aida, Agnus Dei* este unul dintre cele mai superbe exemple de întruchipare a purităţii morale într-o formă simplă şi plastic de clară din creaţia lui Verdi.

Contrastele sînt baza principiilor dramaturgiei acestei lucrări; forţa ameninţătoare a corului, de o expresivitate teatrală, *Dies irae,* este subliniată în partea introductivă a *Recviemului,* un cor plin de durere şi de severă concentrare, — implorarea odihnei veşnice, — care trece într-un episod polifonic luminos, *Kyrie.* Această primă secţiune a *Recviemului* dă impresia unui prolog epic la o tragedie. Conflictul interior, după cum am arătat mai sus, rezidă şi în *Dies irae.* El se reliefează cel mai clar în *Rex tremendae majestatis,* episodul central din *Dies irae,* construit pe alăturarea şi dezvoltarea a două teme contrastante:

Adagio maestoso „*Re* tremendae majesatis"*



______■_____*„Salva mpfonspietaNs**

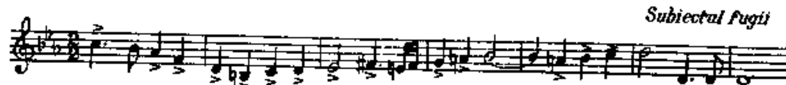
Prima temă, care apare în corul deₑbaşi, ce cîntă sumbru la unison cu orchestra, în răpăitul timpanelor, este imaginea implacabilului judecător; cea de-a doua temă, cantabilă şi mlădioasă, care se dezvoltă în formă de variaţiuni, este implorarea iertării (un contrast analog între imagini există şi în finalul actului II din *Aida:* tema cîntată la unison de preoţii care cer moartea prizonierilor şi minunata melodie prin care ei imploră să li se dăruiască viaţa, temă înrudită şi prin contururi melodice cu *Salva me* din *Recviem)*[1].

N-a fost întîmplător faptul că am insistat mai mult asupra acestui episod important pentru dramaturgia *Recviemului.* Ca şi în operele lirice ale lui Verdi, problema relaţiiilor dintre cer-soartă şi om este tratată ca un conflict tragic. Aceasta ne-o

[1] Trebuie relevat că melodia îiicei lui Boqcanegra, care adresează geno-vezilor un apel de pace, se apropie prin caracterul ei de aceste teme ale implorării.



arată şi secţiunea finală, deznodămîntul *Recviemului, Libera me,* care — după o serie de episoade lirice senine *(Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Lux aeierna)* — revine la o atmosferă de dramă. Din nou se desfăşoară tabloul zguduitor al judecăţii de apoi; din nou răsună corul plin de concentrare al introducerii. Dar Verdi nu-şi termină lucrarea prin implorarea odihnei veşnice. *Recviemul* se încheie cu monumentala fugă *Libera me:*




în contururile energice ale temei ei expresive, nu este greu de recunoscut tema puţin modificată din *Rex tremendae.*

Muzica secţiunii finale a *Recviemului* răsună tragic, cu bărbăţie. Aceasta nu este o împăcare cu cerul, ci o mîndră provocare, o ultimă încăierare cu destinul a unor eroi vrednici de nemurire. Liniile îndrăzneţe, reliefate şi dinamice ale fugii finale, patetismul ei îndurerat se înrudesc cu sculpturile inspirate ale lui Michelangelo a cărui operă îi plăcea atît de mult lui Verdi. Artist-patriot, Verdi a creat un monument vrednic de Alessandro Manzoni, compatriotul şi tovarăşul său în lupta pentru independenţa Italiei.

## XVI

## „OTHELLO"

După *Aida* şi *Recviem,* în activitatea creatoare a lui Verdi urmează o pauză lungă. Lucrările create în aceşti ani nu sînt numeroase. Cu puţin timp înainte de *Recviem* (1873), Verdi scrisese un cvartet de coarde, singura lucrare instrumentală a compozitorului. După cum spunea chiar Verdi, el a fost scris „printre picături". Compozitorul a profitat de întreruperea forţată din munca de reprezentare a operei *Aida* la Neapole —■ cauzată de boala cîntăreţei Teresa Stolz — şi a compus acest cvartet.
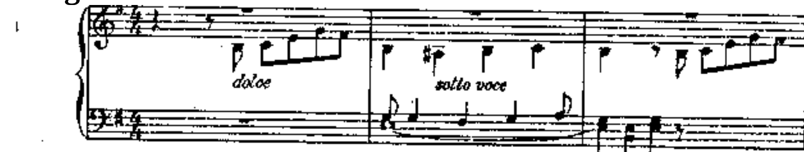
Cvartetul a fost executat la Verdi acasă, în prezenţa cîtorva prieteni apropiaţi. Compozitorul nu dădea o mare importanţă acestei lucrări, opunîndu-se cîtva timp executării ei în public. Cu toate acestea cvartetul a intrat în repertoriul ansamblurilor de cameră. Toscanini îl executa adesea în transcripţie pentru orchestră de coarde.

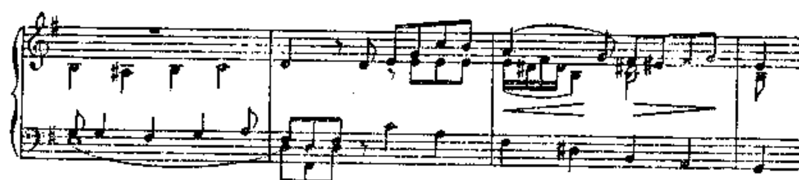
Cvartetul lui Verdi este o compoziţie foarte atrăgătoare, deşi nu face parte din cele mai frumoase realizări ale autorului ei. In materialul tematic al cvartetului se vede mîna unui compozitor de operă: în tema principală din *Allegro* (partea întîi) nu este greu de simţit o asemănare intonaţională cu caracterizările melodice ale lui Amneris iar în fuga scherzo a finalului, o prevestire a veselei flecăreli a nevestelor din *Falstaff.*
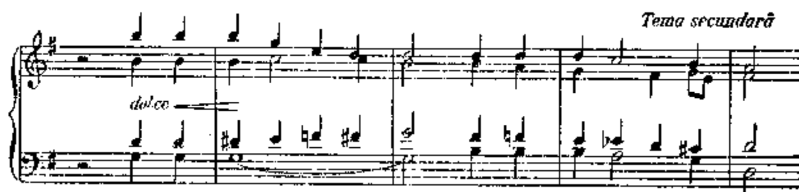
Deşi se aseamănă prin materialul său tematic cu operele lui Verdi, cvartetul nu conţine imagini contrastante, caracteristice. Cele patru părţi miniaturale ale cvartetului — un *Allegro* liric şi agitat, un *Andantino* elegant în forma de menuet, un *Presto briliante* vesel şi glumeţ,

precum şi spirituala fugă-scherzo nu seamănă cu ciclul clasic de cameră, făcînd mai curînd
277
impresia unei suite. Nu există un contrast viu nici în materialul tematic din *Allegro,* ceea ce se subliniază şi prin indicaţiile autorului: ambele teme se execută *dolce, sotto voce,* iar indicaţia pentru *Andantino* este *dolcissimo con eleganza.* Aici se poate vorbi mai curînd de nunaţe de atmosferă, de la agitat şi duios la calm şi senin:

**Allegro** ***Tema principală***






Din anii 1879—1880 datează două mici piese vocale pe texte de parafraze religioase de Dante, pe care Verdi îl venera tot atît de mult ca şi pe Shakespeare: *Ave Măria* pentru soprano cu acompaniament de orchestră de coarde, — o lucrare care se apropie ca tip de o arie-rugăciune de operă, — şi *Pater noster* pentru cvartet vocal fără acompaniament, într-o manieră polifonică apropiată de scriitura vocală a vechilor maeştri italieni.
Pare ciudat faptul că Verdi, un om plin de puteri, un artist al cărui talent genial ajunsese la maximă înflorire, a renunţat ani întregi la munca de creaţie.
278
Nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că, în puţinele lucrări create în cel de-al optulea deceniu al secolului XIX după *Aida,* Verdi nu mai recurge la operă, gen de care este legat tot drumul său creator. Trebuie să ne oprim asupra  acestei crize.
Operele lui Verdi, oglindind din plin ideile şi sentimentele ce preocupau minţile compatrioţilor săi, constituiau întotdeauna o expresie vie a atitudinii artistului faţă de evenimentele mai importante ale epocii sale. Astfel se explică în mare parte excepţionala energie creatoare a lui Verdi din anii 1840—1860.
Perioada 1870—1880 nu i-a putut oferi lui Verdi asemenea impulsuri pentru o activitate creatoare. Constituirea statului italian l-a înşelat, ca şi pe mulţi alţi patrioţi italieni, în speranţele sale. Găsim rînduri caracteristice într-o scrisoare adresată de Verdi Clarinei de Maffei după moartea lui Rossini: „Numele lui Rossini a fost numele cel mai remarcabil şi cel mai popular al epocii noastre; a fost unul din numele glorioase ale Italiei. Cînd nu va mai fi nici celălalt (Verdi se referă la Manzoni. *L. S.),* ce ne va mai rămîne? Miniştrii noştri şi faptele glorioase de la Lissa şi de la Custozza" (20 noiembrie 1868)[1]. Ironia acestor cuvinte vădeşte o amară dezamăgire. Verdi se retrage cu hotărîre din viaţa politică (deşi în 1875 este ales senator).
Nici unificarea Italiei, desăvîrşită în 1870, nu i-a adus lui Verdi o adevărată bucurie. Profitînd de faptul că Franţa ■— permanentă apărătoare a privilegiilor papale — fusese înfrîntă în războiul franco-prusian, guvernul italian introdusese trupe în Roma. Răpindu-i-se puterea

laică, Pius se declarase „prizonier în Vatican". Cu toate acestea, influenţa catolicismului rămăsese mare: cu puţin timp înainte de războiul franco-prusian, Pius convocase un conciliu, care nu se mai adunase de 30 de ani, enunţînd cu acest prilej dogma infailibilităţii papii. Transferarea capitalei Italiei unificate în Roma catolică îi provocase temeri lui Verdi: „Evenimentele de la Roma sînt evenimente mari, dar mă lasă rece, îi scria el cu acest prilej Clarinei de Maffei, pentru că simt că ele pot duce la dezorganizarea atît a treburilor interne cît şi a celor externe: nu pot crede în posibilitatea împăcării parlamentului cu colegiul cardinalilor, a presei libere cu Inchiziţia, a legilor civile cu *syllabus-u*. Mă sperie faptul că guvernul

[1] *F. Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 143.

Este vorba de înfrîngcrile suferite de armata italiană în războiul austro-prusian (1866), la care Italia a participat în calitate de aliată **a** Prusiei.

se
hiei
tera
intra
inse

se
onti
li
ca
ita
u?
"; c
amă
nin
ser
ope
ocul

une c
tind
urma
tern
re
com
xtre
ti
Ba
pr

artiz
dera
smu

se
rii
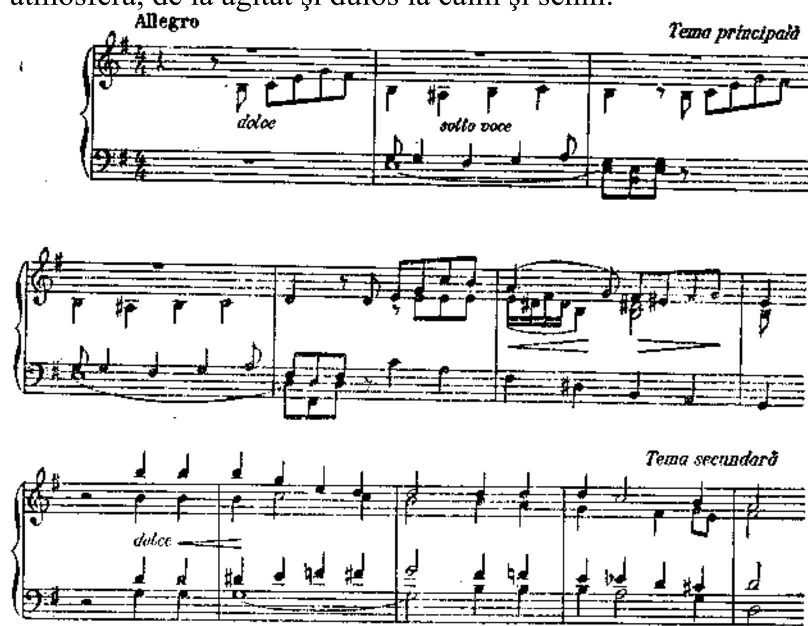
pr

nilor aşa-numi-
conţinutul de
său, cu orien-

ează după luc
iene din sec.

şi ace
treba: d
statului?
atîta succ
va tre
ce ruşine!"
ănător guvern
ica noastră n
în săli, muzi
stră însă, spun
nu pot exista fără o

impresia unei suite. Nu există un contrast viu nici în materialul tematic din *Allegro,* ceea ce se subliniază şi prin indicaţiile autorului: ambele teme se execută *dolce, sotto voce,* iar indicaţia pentru *Andantino* este *dolcissimo con eleganza.* Aici se poate vorbi mai curînd de nunaţe de atmosferă, de la agitat şi duios la calm şi senin:




Din anii 1879—1880 datează două mici piese vocale pe texte de parafraze religioase de Dante, pe care Verdi îl venera tot atît de mult ca şi pe Shakespeare: *Ave Măria* pentru soprano cu acompaniament de orchestră de coarde, — o lucrare care se apropie ca tip de o arie-rugăciune de operă, — şi *Pater noster* pentru cvartet vocal fără acompaniament, într-o manieră polifonică apropiată de scriitura vocală a vechilor maeştri italieni.

Pare ciudat faptul că Verdi, un om plin de puteri, un artist al cărui talent genial ajunsese la maximă înflorire, a renunţat ani întregi la munca de creaţie.



Nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că, în puţinele lucrări create în cel de-al optulea deceniu al secolului XIX după *Aida,* Verdi nu mai recurge la operă, gen de care este legat tot drumul său creator. Trebuie să ne oprim asupra acestei crize.

Operele lui Verdi, oglindind din plin ideile şi sentimentele ce preocupau minţile compatrioţilor săi, constituiau întotdeauna o expresie vie a atitudinii artistului faţă de evenimentele mai importante ale epocii sale. Astfel se explică în mare parte excepţionala energie creatoare a lui Verdi din anii 1840—1860.

Perioada 1870—1880 nu i-a putut oferi lui Verdi asemenea impulsuri pentru o activitate creatoare. Constituirea statului italian l-a înşelat, ca şi pe mulţi alţi patrioţi italieni, în speranţele sale. Găsim rînduri caracteristice într-o scrisoare adresată de Verdi Clarinei de Maffei după moartea lui Rossini: „Numele lui Rossini a fost numele cel mai remarcabil şi cel mai popular al epocii noastre; a fost unul din numele glorioase ale Italiei. Cînd nu va mai fi nici celalalt (Verdi se referă la Manzoni. *L. S.),* ce ne va mai rămîne? Miniştrii noştri şi faptele glorioase de la Lissa şi de la Custozza" (20 noiembrie 1868)'. Ironia acestor cuvinte vădeşte o amară dezamăgire. Verdi se retrage cu hotărîre din viaţa politică (deşi în 1875 este ales senator).

Nici unificarea Italiei, desăvîrşită în 1870, nu i-a adus lui Verdi o adevărată bucurie. Profitînd de faptul că Franţa — permanentă apărătoare a privilegiilor papale — fusese înfrîntă în războiul franco-prusian, guvernul italian introdusese trupe în Roma. Răpindu-i-se puterea laică, Pius se declarase „prizonier în Vatican". Cu toate acestea, influenţa catolicismului rămăsese mare: cu puţin timp înainte de războiul franco-prusian, Pius convocase un conciliu,

care nu se mai adunase de 30 de ani, enunţînd cu acest prilej dogma infailibilităţii papii. Transferarea capitalei Italiei unificate în Roma catolică îi provocase temeri lui Verdi: „Evenimentele de la Roma sînt evenimente mari, dar mă lasă rece, îi scria el cu acest prilej Clarinei de Maffei, pentru că simt că ele pot duce la dezorganizarea atît a treburilor interne cît şi a celor externe: nu pot crede în posibilitatea împăcării parlamentului cu colegiul cardinalilor, a presei libere cu Inchiziţia, a legilor civile cu *syllabus-vA.* Mă sperie faptul că guvernul

[1] *F. Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 143.

Este vorba de înfrîngerile suferite de armata italiană în războiul austro-prusian (1866), la care Italia a participat în calitate de aliată a Prusiei.



vf *IrJ f TZa* ,aıntlmP,are şi speră că, cu timpul, totul se
*7* nlfT Sineı oaCă vom primi mîine un PaPă siret -dibaci
**n <S An"1" +3' lVUt ,Roma de atîtea ori> el ne va duce la** pieire (30 septembrie 1870)
HpfinStiLinHarPOlitiuă' Ce se întronase în ţară după unificarea definitiva a I a hei sub semnul monarhiei constituţionale, crease PrniS ifn3 defavorabllă dezvoltării literaturii şi artei. Tematica eroica din epoca „Risorgimentului" intrase în domeniul trecu-
Scm.i ■ !TCa P~oetll0r italieni Pătrunsese scepticismul, pesimismul şi dezamăgirea.
• In cercurile artistice se răspîndise lozinca: „Artă pentru arta aceasta însemna renunţarea la conţinutul de idei pe care-l
*CZZaPlV0TnanUC*- ltalieni în artă_ In literatlira italiană nouă manESfn fr" Pf6ri care sunau ca o Provocare la adresa manifestelor estetice ale romantismului italian. „Ce importantă au convingerile literare ale scriitorulu? Dacă el va scrie o ucrare buna, no, î, vom striga „bravo"; dacă însă el va scrie ana'rtfne *ZZT* -^ ^ a *ine Seamă de ?coala «reia îi aparţine, pentru ca nici o şcoală n-are nimic comun cu arta"'.
„Am renunţat la şabloanele vechi, la sentimentalismul banal ii; 1 ii ti?' s"'u.a.stăzi ^'crări ca operele lui Cimarosa si asemenea muzic7>? ^ ^ daCă publicul huiduie CÎnd ascultă
mnstPm>rZ1.t0rii-tineri aVeau o atitudine de dispreţ fată de ra?e snrP W 3 *• operei italiene> orientîndu-se, în linii generale, spre Wagner şi spre simfonismul german.
nan PS' .Wa?ner era atît de puternică în Italia, încît
"talLi n?;L Pi' Ceı T talentati dintre tinerii compozitori ret s^bT-Wt [3U: *tuT[g0* Boit0ı Giaccomo Puccini (în operele sa le de t.nereţe) ş, Alfredo Catalani, extrem de talentat, dar mort de timpuriu.
Im.tîndu-l pe Wagner, tinerii compozitori
reeoUpe0rămUZ,cantaPb!m *t* Spedfic ™*™*l* BaZa ™^S£ orchestreir Cantablhtatea ~ era eliminată prin preponderenţa
tei muzici ^nrp™?3!6 Se.aUZeaU vocile Partizanilor aşa-numi-
ei muzici pure . Partizanii acesteia considerau conţinutul de
.de, al arte, „R.sorg.mentului" cu democratismul său, ai or en-
rea- *F* V£1f BSN^™^^Nuova P°^mica); se citează după lucra-XIX", op cit! pag 36
CntlCe aSUpra literatuni italiene din secol"]

[2] *Ibidem,* pag. 36.



tarea sa spre masele largi, drept o renunţare la „sarcinile înalte" ale artei.
Verdi urmărea viaţa muzicală a Italiei cu o mare amărăciune. Principiile estetice ale partizanilor „muzicii pure" provocau în el un protest hotărît. Astfel, într-o scrisoare adresată lui Arrivabene, Verdi citează cu indignare următoarele rînduri din revista *Ars nuoua* (Arta nouă): „în ultima pagină, citesc, printre altele: „Dacă trebuie să crezi că muzica exprimă un sentiment de dragoste sau de tristeţe sau altceva, depărtează-te de ea, căci ea nu înseamnă nimic pentru tine!" — Dar de ce să n-am dreptul să cred [...] că muzica trebuie să exprime un sentiment de dragoste, de tristeţe şi alte sentimente?" (2 mai 1885).

Verdi îşi dă seama că muzica italiană trece printr-o criză serioasă; era ferm convins, ca şi înainte, că pentru renaşterea artei naţionale italiene, pentru înflorirea operei italiene este nevoie de un studiu meticulos şi de o propagandă largă în favoarea muzicii corale, vocale şi de operă a vechilor maeştri italieni, pe care muzica instrumentală de peste hotare o elimina din practica interpretării. „Muzică de cameră şi societăţi orchestrale, muzică orchestrală şi de cameră pentru a învăţa publicul să înţeleagă arta „înaltă" [...] Dar ce ar fi dacă noi, italienii, am înfiinţa un cor pentru interpretarea lucrărilor lui Palestrina şi ale contemporanilor săi: Marcello şi alţii? Parcă aceasta n-ar fi tot o artă „înaltă"? Şi ar fi o artă italiană, pe cînd cealaltă nu este" (către Arrivabene, 20 martie 1879).
Verdi a atras în repetate rînduri atenţia guvernului asupra stării de plîns a teatrelor de operă italiene, care, ca şi înainte, n-aveau subvenţii din partea statului şi adesea erau nevoite să se închidă din cauza deficitului. „E foarte rău, îi scria Verdi în 1869 senatorului Piroli, că guvernul refuză fără milă să ajute această artă şi acest teatru care mai au încă atîtea merite. Dv. mă veţi întreba: de ce nu poate el să se întreţină singur fără ajutorul statului? Nu, aşa ceva e imposibil. *La Scala* n-a avut niciodată atîta succes şi n-a fos atît de activă ca în iarna aceasta şi, totuşi... va trebui să se închidă din cauza deficitului. Ce ruşine, ce ruşine!" (I martie 1869).
Verdi a adresat un apel asemănător guvernului şi prin scrisoarea sa către Piroli din 1883: „Muzica noastră nu seamănă cu cea germană. Simfoniile lor trăiesc în săli, muzica lor de cameră poate trăi în casă. Muzica noastră însă, spun eu, trăieşte mai ales în teatru. Dar teatrele nu pot exista fără o subvenţie din partea statului. Nu poate fi

negat îapul că ele toate sînt nevoite să se închidă. Anul viitor ar putea să se închidă pînă şi *La Scala"* (2 februarie 1883). Pe Verdi îl atingeau dureros şi numeroasele manifestări ale criticilor muzicali italieni care făceau propagandă în favoarea muzicii instrumentale germane şi dădeau uitării muzica clasică naţională italiană: „Noi toţi, — compozitorii, critica, publicul, — am făcut tot posbilul pentru a renunţa la naţionalitatea noastră, îi scria Verdi lui Arrivabene. Am şi ajuns la liman [...] încă un pas si vom fi germanizaţi pînă si în acest domeniu" (20 martie 1879)'.
Compozitorii tineri, partizani ai „muzicii viitorului"', considerau şi creaţia lui Verdi drept perimată, rămasă în urmă faţă de viaţă. Verdi nu putea să uite că pînă şi în calităţile *Aidei* criticii, care o lăudaseră, văzuseră influenţe wagneriene.
Stînd tot timpul la Sant'Agata, pe care o părăsea doar în lunile de iarnă, cînd se muta la Genova, Verdi părea că este absorbit în întregime de interesele vieţii la ţară: da instrucţiuni ţăranilor din împrejurimi în problemele agriculturii, conducea construirea de fîntîni arteziene. înnegrit sub soarele acela meridional, el semăna mai curînd, a ţăran lombard decît a artist celebru.
Prietenii lui Verdi nu puteau să se împace cu tăcerea lui. „E greu să vezi un om ca Verdi, scria Giulio Ricordi, care nu arată nici de 60 ani, care nu suferă niciodată de dureri de cap, care mănîncă întocmai ca un tînăr, munceşte trei sau patru ore în şir la cîmp, în bătaia soarelui, acoperindu-şi doar capul cu o pălărie de paie, dar care refuză cu încăpăţînare să scrie măcar o singură notă!" (1880) '.
Nu putem să ne închipuim că Verdi îşi socotise încheiată activitatea creatoare. Dar el nu putea să nu-şi dea seama de întreaga răspundere ce-i revine în cazul compunerii unei noi opere în condiţiile care se creaseră. Anii de tăcere îndelungată au fost ani de pregătire.
In vara anului 1879, venind pentru cîteva zile la Milano, Verdi cunoscu pe poetul şi compozitorul Arrigo Boito. Muzician de talent şi cel mai bun libretist din Italia, Boito făcea parte din cercurile progresiste ale tinerilor italieni; luase parte ca voluntar la expediţia din Tirol a lui Garibaldi. Verdi cunoştea numele lui
1938, Nn lSŢag!'& Verdi în Perioada tîrZiC a Creatiei sale" *Sovetskaia muzika,*

Boito de la începutul perioadei 1860—1870, cînd scrisese pe textul acestui poet, care avea atunci 20 de- ani, cantata pentru expoziţia de la Londra.
Boito intrase în viaţa muzicală ca wagnerian convins. Luase atitudine în presă împotriva tradiţiilor operei italiene; articolele lui de polemică vehementă fuseseră îndreptate şi împotriva creaţiei lui Verdi. Opera sa *Mefistofele,* scrisă la sfîrşitul perioadei 1860—1870 şi care-i adusese un renume european, era cea mai pregnantă dintre lucrările tinerilor compozitori italieni de orientare wagneriană.
La sfîrşitul perioadei 1870—1880, concepţiile lui Boito s-au schimbat în mod radical. *Aida* şi *Recviemul* îi dovediseră vitalitatea artei dramatice a lui Verdi. Boito visa să colaboreze cu el. Si-a găsit aliaţi în persoana unor prieteni ai lui Verdi: Clarina de Maffei, dirijorul Franco Faccio şi Giulio Ricordi. Intr-o seară, în august 1879, la Milano, Verdi stătea de vorbă, la masă, cu Faccio şi cu Ricordi, despre tematica shakespeariană din operă, despre greutăţile ei de realizare. Prietenii lui Verdi au profitat de această ocazie pentru a-i pomeni despre Boito ca fiind un libretist remarcabil. Faccio l-a adus pe Boito. la Verdi. Peste cîteva zile, Boito s-a prezentat la compozitor cu o schiţă a scenariului lui *Othello.*
Subiectele shakespeariene nu-şi găsiseră, o întruchipare demnă în opera italiană preverdiană. *Othello* de Rossini, care rămăsese pe afiş ani îndelungaţi, cu toată muzica sa frumoasă, era de fapt, departe de Shakespeare. Este semnificativ faptul că, în perioada 1820—1830, pentru a face pe plac publicului care nu era obişnuit cu deznodăminte tragice pe scena lirică, Rossini a transformat sfîrşitul operei sale: în această variantă, Othello se împăca cu Desdemona, opera terminîndu-se cu un duet vesel al celor doi soţi fericiţi. Pe subiectul *„Nevestele vesele din Windsor"* scrise o operă comică reuşită Otto Nicolai. Dar nu ştim dacă este cazul să căutăm în această operă caractere shakespeariene. Compozitorii italieni scriseseră cîteva opere şi pe subiectul tragediei *Romeo şi Julietta;* dar nici aici tragedia lui Shakespeare nu constituise decît un prilej de creare a unor' melodii splendide şi a unor scene lirice superbe. Operele compozitorilor francezi — *Romeo şi Julietta* de Gounod şi *Hamlet* de Thomas —, apărute la sfîrşitul perioadei 1860—1870, nu erau de loc o cucerire pe calea realizării unei teme shakespeariene în muzică. Libretul operei *Hamlet,* scris de Jules Bărbier, era consi-
283
derat de Verdi ca fiind total nereuşit, o „adevărată ofensă" la adresa lui Shakespeare '.
Verdi recursese de-a lungul întregii sale vieţi la subiecte shakespeariene. In anii 1840—1850 fusese scrisă opera *Macbeth,* la care Verdi revenise în perioada 1860—1870. Ani îndelungaţi Verdi lucrase la opera *Regele Lear,* rămasă neterminată. După cum se ştie, pe compozitor îl atrăsese şi subiectul tragediei *Hamlet* dar renunţase la el, considerîndu-l extrem de complicat şi greu de întruchipat în operă. Influenţa dramaturgiei shekes-peariene se manifestase şi în multe opere ale lui Verdi scrise pe alte subiecte decît acelea ale lui Shakespeare. După cum am arătat, caracterizarea lui Rigoletto este multilaterală ca şi caracterizările shakespeariene; Shakespeare îl ajutase pe Verdi să creeze şi cele mai frumoase pagini din *Simon Boccanegra;* Verdi, atinsese o profunzime şi o forţă cu adevărat shakespeariană în multe episoade din *Don Carlos* şi *Aida.*
De la Shakespeare învaţă Verdi să creeze imagini artistice cu adevărat realiste. Aprofundînd dramaturgia lui Shekespeare, Verdi a înţeles deosebit de clar că cea mai importantă sarcină a artei nu este o simplă imitare a vieţii, ci sintetizarea realistă a tipicului şi întruchiparea în artă a idealurilor pozitive. „Cînd imiţi adevărul, s-ar putea întîmpla să iasă bine, îi scrie Verdi Clarinei de Maffei, dar este mai bine, mult mai bine să creezi adevărul. E posibil ca, el [Shakespeare] să fi întîlnit în viaţă un tip ca Falstaff; este mai greu, mult mai greu să găseşti un arhi-criminal ca Jago şi este cu neputinţă să găseşti îngeri cum sînt Cordelia, Imogena, Desdemona \...*]* şi, cu toate acestea, ele sînt atît de adevărate!" (20 octombrie 1876).
Fiind atras mereu de Shakespeare, Verdi îşi dădea seama totodată cît este de greu să găseşti un libretist corespunzător pentru realizarea unei teme shakespeariene (avea în urma lui experinţa

îndelungată, dar neîncununată de succes a colaborării cu Somma la *Regele Lear).* Scenariul lui Boito l-a interesat foarte mult pe Verdi. Totuşi, acesta n-a acceptat din capul locului să scrie opera. Boito a stăruit, fiind ajutat şi de prietenii lui Verdi, care căutau să-l înduplece pe compozitor să-şi reia munca de creaţie. Boito a continuat să lucreze la *Othello,* terrninînd pînă în toamna anului 1880 prima variantă a libretului. L-a dus la Sant'Agata. Libretul i-a plăcut atît de mult lui

[1] *F- Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 142.



Verdi, încît rezistenţa lui a cedat. Dar înainte de a putea începe *Othello,* Verdi a trebuit să revină asupra lui *Simon Boccanegra* a cărei reluare se proiecta la teatrul *La Scala.* Textul pentru noua versiune a fost prelucrat de Boito. După premiera operei *Simon Boccanegra* într-o nouă versiune *(La Scala,* 24 martie 1881), Verdi s-a dedicat compunerii operei *Othello,* care i-a luat aproape şase ani (1881 —1886). Această muncă a fost întreruptă pentru un timp relativ scurt (cîteva luni) de revizuirea partiturii operei *Don Carlos,* reprezentată cu succes la Milano la 10 ianuarie 1884.

Verdi, care acorda întotdeauna o mare atenţie dramaturgiei operei, tratării intrigii, a început să lucreze la libret cu un deosebit simţ al răspunderii. îşi dădea seama că tragedia shakespeariană nu poate fi transpusă în mod mecanic pe scena lirică; totodată el voia să respecte la maximum concepţia autorului. Ca întodeauna, Verdi supraveghea personal elaborarea libretului. Boito îndeplinea docil toate pretenţiile compozitorului, refăcînd de mai multe ori planul şi libretul operei în conformitate cu indicaţiile lui. Verdi urmărea un laconism şi o claritate maximă în construirea şi expunerea libretului; dorea să se spună tot ce trebuia spus şi să se găsească motivare pentru fiecare faptă. Abia atunci cînd, după o muncă comună stăruitoare şi îndelungată, care a durat cîţiva ani, libretul l-a satisfăcut pe Verdi, acesta a început să scrie muzica pentru *Othello.*

Modificările introduse de Boito în subiectul tragediei shakespeariene sînt importante. In operă n-a intrat actul I al tragediei; în legătură cu aceasta au căzut episoadele legate de răpirea Desdemonei; a căzut şi scena — de mare efect teatral — din senat; au fost eliminate o serie de personaje secundare. Desfăşurarea acţiunii a fost accelerată; multe momente au fost expuse mai pe scurt; astfel, scena primirii solului veneţian (actul III al operei) a fost comasată cu alte evenimente din acelaşi act, care în piesă se desfăşoară succesiv (toată această scenă a fost reorganizată de Verdi); din operă lipseşte celebrul monolog al lui Othello rostit lîngă trupul Desdemonei ucise de el; au fost însă introduse în mod reuşit unele scene, care lipsesc din tragedie, dar care sînt necesare în operă pentru o mai mare amploare şi claritate în dezvăluirea caracterelor personajelor (scena cu focul şi duetul de dragoste din actul I; corul femeilor din actul II, cor care o proslăveşte pe Desdemona).



In libretul laconic al operei *Othello,* în care evenimentele se desfăşoară vijelios, acţiunea este subordonată sarcinii principale ce şi-a propus-o Verdi: realizarea multilaterală şi veridică a caracterizării eroilor principali — Othello, Jago şi Desdemona; dezvăluirea conflictului tragic din conştiinţa lui Othello, care îşi pierde încrederea în idealul său.

Este edificatoare părerea lui Verdi despre înfăţişarea lui Othello, părere expusă în corespondenţa sa cu pictorul Morelli care, la cererea compozitorului, schiţa pentru el personajele operei şi unele scene. Morelli ar fi vrut să-l înfăţişeze pe Othello în uniformă de general veneţian. Verdi a ridicat obiecţiuni. A spus că, dacă Shakespeare l-a transformat pe Giacomo Moro în maur, în operă Othello trebuie să rămînă maur. Prin această fidelitate faţă de înfăţişarea lui Othello, astfel cum o văzuse Shakespeare, Verdi sublinia, probabil, deosebirea dintre chipurile celor doi eroi: al nuvelei lui Cintio ' şi acela al tragediei lui Shakespeare. Eroul gelos şi răsbunător al nuvelei lui Cintio se transformă sub pana lui Shakespeare într-un om cu un suflet mare. Shakespeare ne înfăţişează în tragedia sa, după

cum spunea V. G. Belinski, „un suflet puternic şi adînc, suflet a cărui fericire şi suferinţă se manifestă în proporţii imense, nemărginite"[2]

Othello este un erou neînfricat, un cîrmuitor care a cîştigat dragostea poporului, un om care iubeşte cu înflăcărare. Este un om dintr-o bucată, o fire profundă şi bogat înzestrată. După cum a relevat în mod genial Puşkin, „Othello nu-i gelos din fire, din contră, e încrezător". Minciuna — cel mai mare rău în ochii lui — trebuie să-şi primească pedeapsa. Pentru el, îndoiala este o tortură cumplită, iar pierderea încrederii în perfecţiunea morală a Desdemonei îl împinge la pieire. Tocmai în felul acesta dezvăluie Verdi tragedia sufletească a lui Othello.

In prezentarea lui Jago, Verdi se depărtează întrucîtva de prototipul shakespearian. Scepticismului demonic al lui Jago îi atribuie din cînd în cînd trăsături romantice şi mefistofelice. La

[1] Subiectul tragediei lui Shakespeare are la bază nuvela italiană *„Mawul din Veneţia",* de Gio.vanni Cintio. Eroul nuvelei e un general veneţian care, dînd crezare calomniei unui ofiţer de-al său, şi-a ucis soţia nevinovată, Desdemona. Se poate presupune că prototipul eroului lui Cintio n-a fost un maur, ci un nobil veneţian din familia Otello del Moro (în limba italiană *moro* înseamnă *maur).*

[2] *V. G. Belinski.* „Mocealov în rolul lui Hamlet". Opere complete, voi. II, Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., 1953, pag. 341.



început, Verdi voise chiar să-şi intituleze opera cu numele mizantropului Jago, în care văzuse cîtva timp pe erolul principal al tragediei, o forţă rea şi distructivă. Poate că aici se manifestase . influenţa romantismului „satanic" din *Mefistofele* al lui Arrigo Boito. Totuşi, tendinţele realiste au învins. „Jago, spune Verdi, este, într-adevăr, un spirit rău care pune totul în mişcare, dar personajul principal este Othello: el iubeşte, este ros de gelozie, ucide şi se sinucide" '.

Coloritul mefistofelic al fizionomiei lui Jago din opera lui Verdi nu-i răpeşte trăsăturile omeneşti concrete cu care este , înzestrat eroul shakespearian. Nimic nu este în stare să-l oprească pe Jago, un intrigant şiret şi plin de răutate. El este ţ pătrunzător, crud şi inteligent, acţionează cu calcul rece, ceea ce îi dă putere asupra oamenilor. La Shakespeare, Jago este un ; duşman puternic şi periculos, nicidecum un ticălos meschin ca ■ʹ în nuvela lui Cintio. Jago ştie să se prefacă. Toţi îi spun „Jago < cel cinstit". După scrisorile adresate lui Morelli ne putem da j seama cît de concret şi-l închipuia Verdi. „Mi se pare că-l văd ; ■ pe acest prelat, adică pe acest Jago, cu înfăţişarea lui de om J drept. Fă repede vreo două schiţe în peniţă şi trimite-mi-le, dar repede. E prima mea idee! Asa cum s-a conturat acum pe hîrtie" (7 februarie 1880).

„In ceea ce-l priveşte pe Jago, scrie Verdi în altă scrisoare, ai vrea să-l faci mic, aşa cum spui tu, de o constituţie destul de plăpîndă, dacă am înţeles bine, să fie unul din băieţii aceia şireţi care sînt răi ca tăişurile de sabie [...] Dacă aş fi artist şi ar trebui să interpretez rolul lui Jago, aş prefera un trup slab şi înalt cu buze subţiri, cu ochii mici, plasaţi aproape de nas, ca la maimuţe, cu fruntea înaltă şi înclinată şi cu ceafa bine dezvoltată. E puţin cam distrat, neglijent, nepăsător, sceptic, ironic. Atît lucrurile bune cît şi cele rele le spune cu aerul unui om care se gîndeşte la cu totul altceva [... ] Un astfel de om poate înşela pe oricine, dacă vreţi chiar şi pe propria lui soţie. Dar un om mic şi răutăcios ar stîrni îndoiala oricui, fără să înşele pe cineva[1]" (24 septembrie 1881).

In contrast cu caracterizarea lui Jago se află seninătatea sufletească şi blîndeţea de porumbiţă a iubitoarei Desdemona.

Lupta între forţa rea, personificată în Jago, şi principiul luminos, întruchipat în figura nobilă a lui Othello şi aceea a

[1] *V. Ferman.* „Verdi în perioada tîrzie a creaţiei sale". *Souetskaia muzlka,* 1938, Nr. 12, pag. 50.



Desdemonei, tragedia lui Othello, „care îşi pierde încrederea in puritatea şi sinceritatea raporturilor omeneşti" ', după cum spune G. Tigranov în lucrarea sa despre *Othello,* iată în esenţă conţinutul operei lui Verdi.

*Othello* este suprema realizare a lui Verdi, o dramă muzicală cu adevărat realistă. „In *Othello,* scrie I. I. Sollertinski, dispar ultimele urme ale melodramei, ale retoricii, ale declamaţiei, ale fărîmiţării dramatice. Acţiunea se îndreaptă neabătută spre o catastrofă tragică. Scena furtunii, toate monoloagele lui Othello (din actele II-III), întregul act IV, toate acestea, în sensul cel mai strict, sînt demne de Shakespeare şi se apropie într-adevăr de el prin realismul lor zguduitor"[2].

întruchiparea unor mari pasiuni în muzică, priceperea de a crea situaţii dramatice pasionante, expresivitatea orchestrei care fixează cu subtilitate nuanţele psihologice, frumuseţea unor armonii îndrăzneţe, claritatea sculpturală a melodicii, aceste trăsături — cele mai frumoase •— ale artei lui Verdi nu s-au manifestat nicăieri cu forţa cu care s-au manifestat în *Othello.* Abia în *Othello* a ştiut Verdi să subordoneze, cu o mare putere de convingere, toate elementele limbajului muzical concepţiei sale de dramaturg, să le includă în desfăşurarea liniilor principale ale subiectului.

Una din însuşirile principale ale dramaturgiei muzicale a operei *Othello* este unitatea intonaţională. Această unitate este de alT gen decît sistemul wagnerian de leitmotive, pe care se construieşte întreaga ţesătură muzicală a operei. Folosirea leit-motivelor în *Othello* nu se deosebeşte principial de utilizarea lor în operele scrise de Verdi mai înainte *(Luisa Miller, Traviata, Don Carlos).*

In *Othello,* leitmotivele apar, de cele mai multe ori, cris-talizîndu-se treptat prin dezvoltarea tematică; ele nu se aud în întregime decît rareori, în episoadele cele mai importante din punct de vedere dramatic.

Verdi realizează o unitate intonaţională remarcabilă, combinată cu o bogăţie de imagini muzicale, în scena furtunii, care reprezintă parcă un prolog la operă *(Othello* n-are uvertură). Scriitura orchestrală splendidă, cu individualizarea meşteşugită a timbrelor, cu contraste dinamice dintre cele mai pregnante, redînd o furtună, nu se limitează de loc la descrierea unui

[1] *G. Tigranov.* „Othello", op. cit., pag. 176.
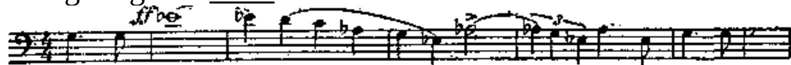
[2]V. /. *Sollertinski,* „Articole alese despre muzică", op. cit., pag. 90.



*Giuseppe Verdi* (1867)

peisaj; **ca şi în scena furtunii din** *Rigoletto,* ea are **o importanţă** mai mare,'introducîndu-se în dramă şi dîndu-ne primele caracterizări scurte, dar extrem de expresive, ale lui Jago şi Othello. Locuitorii Ciprului urmăresc lupta corăbiei lui Othello cu marea zbuciumată. Replicile la unison ale corului de bărbaţi vădesc emoţie şi frică:

Allegro agitato ____



*Fren-de te - tra un tor- voe cie-co' spir to di ver- ti'- gi-ne.*
U - ni - *ver* sul e cu - prins de-o groai ni • că vi - *je.* - li - e

Tot acolo se aude şi prezicerea plină de răutate a lui Jago: „Mormînt să-i fie (lui Othello — N.T.). unda lacomă a mării". Această frază este legată — prin asemănarea intonaţiilor — de replicile corului de bărbaţi, dar ascuţimea contururilor melodice si ritmul tăios îi imprimă un caracter sinistru:

**Allegro agitato**



*Vel ■ vo fre - ne - ti - co det ' mar sia la sua lom - ,ba? Mnr- mint* sâ-î fi - e un - da la - co ■ mâ-a mâ - fii!

Drept răspuns la cuvintele lui Jago, se aud exclamaţiile de bucurie ale corului: „E salvat". Prima frază a lui Othello care apare pe ţărm — „Bucuraţi-vă, orgoliul musulman în parte a pierit" —, în ritm de marş, cu linii melodice îndrăzneţe şi de largă respiraţie, bine determinată din punct de vedere modal, constituie o caracterizare minunată a eroului; ea contrastează puternic cu tabloul sumbru şi emoţionant al furtunii, iar intonaţiile ei se dezvoltă din muzica precedentă:




In *Othello,* Verdi renunţă categoric la împărţirea operei în numere. Dezvoltarea continuă a

muzicii corespunde dezvoltării dramei. Aceasta nu înseamnă că în *Othello* nu există episoade-arioso. Cînd desfăşurarea acţiunii o justifică, apare şi un cîntec



în formă de cuplet sau un ansamblu. Dar Verdi le include în mod organic în acţiunea de pe scenă. Un exemplu splendid de asemenea integrare' a cîntecului în dramaturgia operei ni-l oferă cîntecul de chef al lui Jago. In toiul serbării desfăşurate în cinstea victoriei lui Othello asupra turcilor, într-o tavernă se adună lume veselă. Cîntecul de chef al lui Jago, cu cor, este momentul nodal al scenei; din punct de vedere dramaturgie ei are însemnătatea unui impuls care orientează întregul mers al evenimentelor. Jago provoacă o ceartă între Cassio şi Rodrigo, îl atrage în ea şi pe Montano, apoi împinge iscusit acţiunea spre un deznodămînt catastrofal. Accente dinamice pronunţate, cotiturile colţuroase, neaşteptate, ale melodiei, o ritmică sincopată, ascuţită, conturînd portretul lui Jago, subliniază totodată caracterul grotesc şi dezmăţat al cîntecului de chef:

Allegro con Dno

*/ - naf.______ />a_ /'</____ oo____ laL*

*n* - mi - ce__ bea____ vo - ios,.

trin - ce tra - can - na pri - ma che..
bai, bea de - gra - bă, căci nu s-a



svam pi - no can to e bic - chier!
ter mi - nat vi - nu-n pa - har!

Cîntecul este întrerupt de strigătele oamenilor beţi şi de explozii de rîsete. Pe măsură ce se cîntă un cuplet nou, dezmăţul si beţia sporesc. Se aud hohote de rîs, voci care se înneacă (cîntecul îşi pierde armonia contururilor: e un stretto al vocilor lui Jago şi Cassio care se întrerup).

în această atmosferă se iscă cearta. Cassio, ameţit, îl răneşte pe Montano.

Cîntecul de chef este prima verigă din lanţul de nelegiuiri ale lui Jago. Rivalul său, Cassio, e compromis; pentru fapta sa, îsi pierde gradul militar; Jago va deveni în locul lui, ajutorul lui Othello. Ţinta următoare este să-l distrugă pe Othello şi să devină guvernatorul Ciprului. Cîntecul de chef este una dintre cele mai impresionante caracterizări ale lui Jago; el are o

foarte mare importanţă pentru dramaturgia operei. Ecourile lui îl însoţesc adesea' pe Jago. Din cînd în cînd ele se aud şi în lipsa lui. Ele se aud adesea atunci cînd evenimentele ce se petrec pe scenă au legătură cu intenţiile şi faptele lui perfide.
In actul I se face o expunere a caracterizărilor personajelor principale. Portretul lui Othello, eroic în scena furtunii, se îmbogăţeşte cu noi trăsături în duetul final, care dezvăluie cu toată bogăţia de nuanţe dragostea dintre Othello şi Desdemona. Această scenă lipseşte la Shakespeare, dar conţinutul ei a fost luat din actul I al piesei (monologul lui Othello care apără în faţa dogelui sentimentul ce-l leagă de Desdemona). Acest poem al unei mari iubiri, este întruchipat cu un realism genial în muzica lui Verdi.
înseninarea unei nopţi furtunoase ne-o redă cu o claritate vizuală un episod care ne introduce în duet: sonorităţile orchestrale se răresc şi se luminează treptat; nu mai rămîne decît un solo de violoncel sordinat, din care se nasc suspinele (cvartet

de violoncele în registrul superior), ce prevestesc tema extatică şi pasionată a dragostei.
Aici totul e convingător: şi peisajul nocturn al naturii care se odihneşte după furtună, şi dialogul agitat care se desfăşoară pe fondul acestei nopţi scînteietoare şi în care e atît de realistă succesiunea de patetism înălţător, de lirism rafinat şi de porniri pătimaşe.
Fraza idilică şi luminoasă a Desdemonei, care se lasă pradă amintirilor, ne oferă un exemplu de remarcabilă contopire a cîntului cu orchestra, de declamaţie melodică şi de armonii „psihologice" delicate:
Allegro gosterni tu

*Oh!* *co* • *fne e* *doi* • *ce ii* *mor* - *mo* - *ro* - *rem*
0, *ci** de du) - ce-i a w - sa - *mpre* -

*tme una voce (oritana* rall.

Duetul Othello-Desdemona are o forma de o armonie ideală, formă care nu este determinată de o schemă tradiţională, ci de conţinutul emoţional respectiv: contemplarea pioasă a unei nopţi liniştite; torentele de amintiri (furtunile, necazurile şi bucuriile primelor întîlniri), care duc la culminarea duetului — tema dragostei: .

Allegro sostenuto

pp p p

f ppp ppp poco più lento

Pregătită de întreaga dezvoltare intonaţională, această temă se aude triumfătoare, la sfîrşitul scenei, în orchestră. Ea are o mare însemnătate pentru dramaturgia muzicală a operei *Othello;* dar tema dragostei nu apare din nou în întregime decît în finalul lucrării.

In actele II şi III, caracterizările lui Jago, Othello şi ale Desdemonei se dezvoltă. Jago prinde în mrejile intrigii sale pe Rodrigo şi Cassio, care devin unelte oarbe în mîinile lui. Prin minciuni iscusite, el spulberă treptat încrederea lui Othello în Desdemona.

Portretul muzical-scenic al lui Jago nu-i simplu de loc. Jago ştie să-şi ascundă adevărata fire sub masca unei prefăcute cordialităţi; atunci, intonaţiile lui capătă o insinuantă blîndeţe. Dar principalele trăsături ale caracterizării sale le constituie o răutate sardonică, o ironie cinică, iar uneori şi un scepticism sumbru şi un patos „demonic". Aspectul mefistofelic al firii lui Jago se dezvăluie cel mai amplu în monologul său „credo" („Că eu cu gînduri sau cu fapte rele îmi îndeplinesc menirea"). Un patetism sumbru şi o batjocură plină de răutate se aud în unisonul introductiv al orchestrei, întrerupt de strigătele sarcastice ale violelor *tremolando* şi ale oboaielor. Jago neagă toate idealurile umane nobile şi, hain, îşi bate joc de oameni, care sînt „jucării în mîinile proastei soarte".

In muzica monologului scris în stil liber de arioso, sonorităţile de coral capătă un caracter întunecat şi grotesc. Monologul

293

are o legătură tematică indirectă cu cîntecul de chef al lui Jago; totodată din unele intonaţii ale „credo-ului" se dezvoltă motivul bănuielilor lui Othello, motiv care apare prima oară în duetul Jago-Othello. Prin aluzii vagi Jago deşteaptă în Othello primele îndoieli în ceea ce priveşte fidelitatea Desdemonei, sfătuindu-l cu perfidie să se teamă de gelozie care se încolăceşte ca un şarpe în jurul inimii omeneşti. In această temă, insinuantă şi plină de încordare, accentuată de acompaniamentul la unison al orchestrei, există două elemente tematice care capătă o mare importanţă pentru dramaturgia operei. Cromatismul tîrîtor al primei fraze (recomandarea pe care i-o face lui Othello de a se teme de gelozie) îl însoţeşte adesea pe Jago care-şi îndeplineşte misiunea distructivă si toarnă otrava bănuielilor în conştiinţa lui Othello:

-iudcrato — *A*

5*___

af__

**p^—If-** —<*j*---- *

**^15^^^^^^** ----*j*---- . lo

---

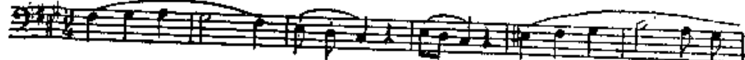
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Te* Te | - *me* -me - ,. , ) . | *te si -ti* - *vă* | *gn l or a nu !t* | 9^e^ - pe ■ | *si* 21 | *B* e |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ,,, , \| | ■ i$B —- mp | _____ | | j WQrendo |
| y=t=tsm | bl~ ti*^?3 | ^ «t^ ~ | | |

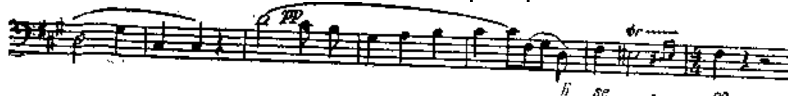
Din această frază se dezvoltă o temă sumbră la unison, pe care am putea s-o numim tema condamnării:

Moderato

***cupo e legato***



***iu •!>'!-dra fo - sca, li- vi-da* Ra-ră hi- doa - *să,* w-nj-fâ.**
***cie - ca,* oar- bă**
***col** suo **ve - le** ■ **no se** cu pro-pri - a-i fi*e.* re
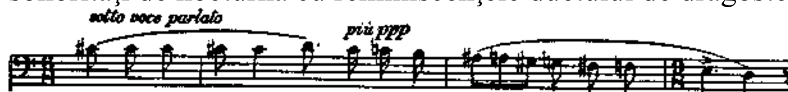


***stt sss a/. t*0. *sca* fn-M-ni-.' na. fj'**
***vi - vi- da pia-ga le squar-** cia* **groaî-ni ^.et •' ra •** nâ .ce **roa** - de_
piep

Mai tîrziu ea devine însoţitoarea aproape permanentă a lui Othello; ea vorbeşte despre chinuitoarele gînduri şi sentimente provocate în el de insinuările pline de răutate ale lui Jago;
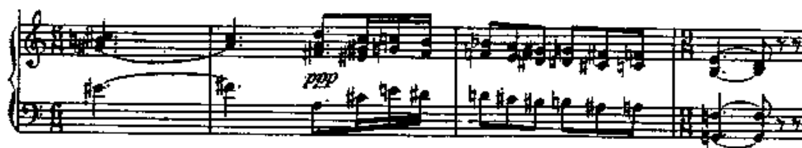
294

ea o însoţeşte adesea şi pe Desdemona, prevestind soarta tragică a „nefericitei" (sensul cuvîntului grecesc Des d em o n a). Mai des se aud doar unele intonaţii, ecouri ale acestei teme, cîteodată legate de reminiscenţe ale duetului de dragoste. Ecourile acestei teme se aud în cvartetul splendid din actul II, cvartet bazat pe contraste dramatice. In el sînt reliefate emoţiile personajelor: lupta ce se dă în sufletul lui Othello între încrederea în Desdemona şi bănuielile provocate de Jago; nedumerirea şi blîndeţea Desdemonei care-l iubeşte; despotismul hain al lui Jago care-i cere Emiliei batista scăpată de Desdemona; rezistenţa Emiliei. La sfîrşitul cvartetului, intonaţiile acestei teme se aud stăruitoare în acompaniamentul orchestral: rugămintea Desdemonei pentru iertarea lui Cassio redeşteaptă bănuielile lui Othello.
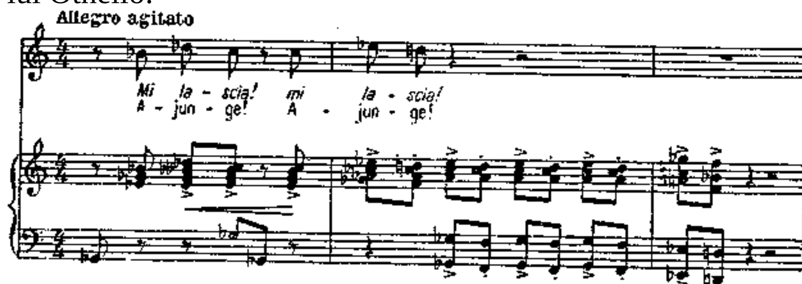
Tot actul II se desfăşoară sub semnul chinuitoarei şi încordatei lupte din sufletul lui Othello, al luptei dintre forţele rele întruchipate în Jago şi forţele luminoase întruchipate în Desdemona. Momentul critic al acestei lupte este monologul lui Othello la sfîrşitul căruia, într-un acces de furie, maurul tabără pe Jago. Othello îşi dă seama că pierderea încrederii în curăţenia morală a Desdemonei îl împinge la pieire, că totul se năruie în viaţa lui. Intonaţiile insinuante ale lui Jago sînt în contrast cu mîhni-rea adîncă şi cu mînia lui Othello, ros de bănuieli. Othello îi cere lui Jago dovezi. In povestirea mincinoasă a lui Jago „cel cinstit" despre visul lui Cassio care o cheamă prin somn pe iubita lui, Desdemona, se aud intonaţiile cromatice ale temei bănuielilor. Linia vocală este ireproşabil de frumoasă; în acelaşi timp, ea urmează fiecare nuanţă a cuvintelor lui Jago. Intonaţiile acestuia se îmbină pe fondul unor sonorităţi de nocturnă cu reminiscenţele duetului de dragoste (procedeu care seamănă cu




***Cau-li ve - glia-mo! l'e - sta-si dei ciel - fut-to m'in - no»-da* !n,**
**!ai - nă ma- '•e, ah, ex-faz di - vin ce mâ pâ Irun-de**



295
transformările romantice ale temelor; ne referim la transformările tematice din *Sonata în si minor* de Liszt):
Ultima dovadă este batista Desdemonei, batistă pe care Jago ar fi găsit-o la Cassio. Othello e doborît. Victoria lui Jago reiese din jurămîntul răzbunării: duetul Othello-Jago (cu o formulă melodică ostinată, sumbră şi solemnă), cu care se încheie actul. Sufletul lui Othello este în puterea forţelor întunericului. Jago jubilează. In introducerea orchestrală la actul III, plină de o tragică concentrare, se aude tema condamnării, expusă în stil polifonic. Pentru evoluţia stării sufleteşti a lui Othello este deosebit de edificatoare o comparaţie între monoloagele lui din actele II şi III: patetismul şi. agitaţia tragică din primul monolog vorbesc despre lupta încordată din sufletul lui Othello, luptă care duce la o explozie de furie frenetică (un *crescendo* treptat al coardelor care ajunge la culminare în întreaga orchestră în momentul cînd Othello îl doboară pe Jago). Cel de-al doilea monolog vădeşte deznădejde şi întunecime: o recitare inertă în partea vocală, iar în acompaniament o figură ostinată, ca o idee fixă, care aminteşte de chipul diabolic al lui Jago. După observaţia justă a lui F. Toye, Jago asistă aici nevăzut, orientînd desfăşurarea evenimentelor, deşi nu este încă prezent pe scenă '. Duetul Othello-Desdemona, care precede monologul lui Othello din actul III, este scris şi el cu pătrunderea psihologică ascuţită caracteristică marilor dramaturgi. La baza duetului se află melodia sinceră şi naivă a Desdemonei; aceeaşi melodie se aude şi în replicile de un scepticism rezervat ale lui Othello. Faptul că Desdemona îi ia apărarea lui Cassio stîrneşteo furtună în sufletul lui Othello; acesta caută să-şi păstreze calmul aparent: partea vocală a lui Othello devine inertă, lipsită de viaţă, dar orchestra trădează zbuciumul care-i creşte în suflet. Culminarea scenei este melodia patetică şi plină de durere a Desdemonei *(Andante mosso, la minor),* care apare pe fondul unei pulsări sumbre a acordurilor (fagoturi, corni şi tromboane). Dar suferinţa şi dragostea Desdemonei nu găsesc ecou în sufletul răvăşit al lui Othello. Acesta e supus voinţei rele a lui Jago.
Tema duetului (remarca autorului: „cu un calm şi o ironie teribilă") sună într-adevăr teribil în replica finală adresată de Othello Desdemonei. In episodul orchestral cu care se încheie scena apar din nou clar contururile temei condamnării.
[1] F- T°ye- „Verdi", op. cit., pag. 423.
296
După cum am spus, tema dragostei are şi ea o mare însemnătate pentru desfăşurarea dramei lui Othelio şi a Desdemonei. Ecourile ei o însoţesc aproape în permanenţă pe Desdemona. Din tema dragostei se dezvoltă şi intonaţiile cu caracter de gemete, care vorbesc despre suferinţele lui Othello:




Tema dragostei este viguros dezvoltată în finalul polifonic al actului III (şapte voci, două coruri şi contrapunct în orchestră); prin forţa sa dramatică şi muzicală, prin pregnanţa şi prin înalta sa măiestrie, acest final nu este inferior ansamblurilor geniale din opera *Don Juan* a lui Mozart. Aici se leagă într-un singur nod anumite evenimente care în dramaturgia tragediei lui

Shake-speare se desfăşoară succesiv: scena solemnă a primirii solului venețian, chinurile sufleteşti şi singurătatea tragică a lui Othello; dorul pătimaş al Desdemonei pe care acesta o insultă față de toţi cei prezenţi, doborînd-o la pămînt.

Armonia formei (tripartită, cu o repriză dinamică) se îmbină în acest septet cu subordonarea totală a structurii față de dezvoltarea dramatică. Conţinutul emoţional al acestui septet a fost bine caracterizat de M. S. Druskin: „De acum înainte, nu se mai poate reveni la trecut; tragedia se îndreaptă neabătută spre deznodămînt. împietriţi, strînşi laolaltă pentru ultima oară, participanţii şi martorii la această tragedie încremenesc într-un ansamblu" '. Tot acest ansamblu este dominat de chipul Desdemonei copleşite de suferinţă; în melodia ei patetică se aud ecourile temei dragostei. Dar Jago nu pune capăt activităţii sale distructive (îl sfătuieşte pe Rodrigo să-l ucidă pe Cassio, numit guvernator al Ciprului, iar pe Othello să se hotărască s-o suprime

in.. ' M- %''skin- -Probleme de dramaturgie muzicală a operei". Leningrad, 1M02, pag. £iO. .
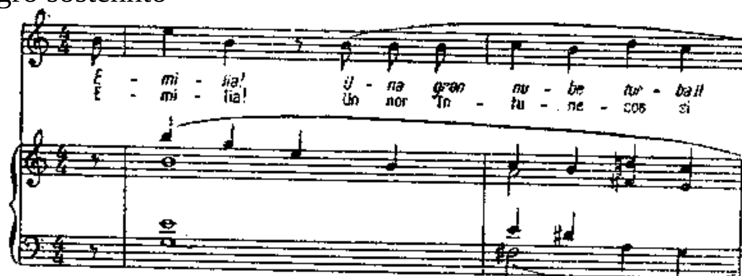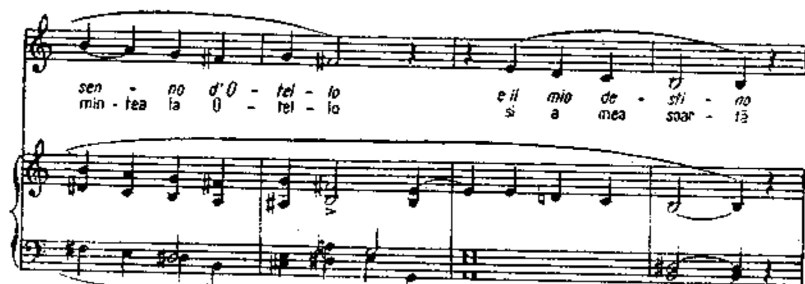


pe Desdemona). Aceasta este ultima etapă a luptei din care Jago iese învingător. Othello o blestemă pe Desdemona. Groaza momentului este accentuată prin sonorităţile sinistre ale tromboane lor.

Dacă pentru evoluţia stărilor sufleteşti ale lui Othello este edificatoare o comparaţie între cele două monoloage ale lui, evoluţia destinului Desdemonei se dezvăluie cel mai clar din confruntarea stării ei sufleteşti din duetul de dragoste din actul I cu scenele finale din actele III şi IV.

Pentru a simţi drumul tragic străbătut de ea, n-avem decît să comparăm fraza Desdemonei, care se lasă pradă amintirilor ei luminoase (exemplul la pag. 297), cu cuvintele pe care i le adresează Emiliei în finalul actului III.

Allegro sostennto







Un contrast zguduitor există la sfîrşitul acestei scene: Othello a leşinat; deasupra lui e Jago triumfînd cu răutate; din culise se aud vocile pline de bucurie ale poporului care-l aclamă pe Othello. Intonaţiile sumbre ale cuvintelor lui Jago: „Ce poate



opri piciorul meu să calce pe această frunte? Iată şi leul!" ne fac să ne amintim sinistra lui profeţie din scena furtunii; avem aici acelaşi contrast dintre ura lui Jago şi dragostea pe care întregul popor o are pentru Othello.

Actul IV are cea mai mare importanţă pentru caracterizarea Desdemonei. Chinuită de

presimţirea unei morţi apropiate, ea cîntă un cîntec pe care-l ţine minte din anii copilăriei, *Cîntecul sălciei.*

La începutul muncii asupra libretului, Boito a propus o primă variantă a cîntecului — o romanţă lirică şi calmă, dar Verdi a respins-o. Voia ca zbuciumul sufletesc al Desdemonei, desnădejdea mîhnirii ei, să fie redate printr-un cîntec simplu de factură populară. în naturaleţea înduioşătoare a cîntecului sălciei, în prospeţimea modală ' a splendidei melodii se dezvăluie curăţenia fermecătoare a soţiei lui Othello:

Andante mosso n
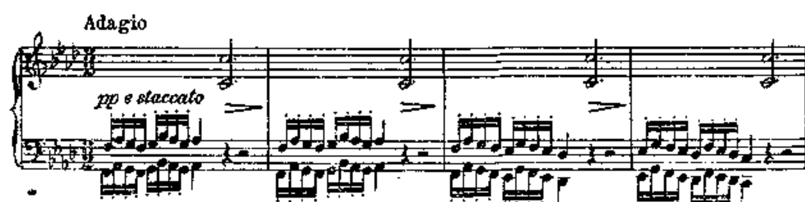
[1] Atît prin caracterul său modal, cît şi prin intonaţiile sale, cîntecul sălciei se apropie de vechile cîntece populare italiene. In melodia lui, ca* şi în unele melodii din *Aida,* minorul natural se îmbină cu minorul armonic, treapta a şaptea urcată fiind alăturată treptei a şaptea naturale. Cupletele cîntecului alternează cu intervenţiile solistice ale instrumentelor orchestrei în majorul omonim (acelaşi procedeu ca şi în romanţa *Aidei).* Merită o deosebită atenţie armonia refrenului: acorduri de trei sunete ale treptelor secundare alternînd cu acorduri de cvartă şi sextă folosite într-un mod neobişnuit (pe tonică şi pe treapta a şasea).



*me - sta______________ o, sal -ce! ssl - ce! sa! - ce!,*

ja - le________________ o sal - cie' sal - cie! sal - ere!

Cîntecul este precedat de o scurtă introducere orchestrală; un solo trist de corn englez redă starea sufletească a Desdemonei; dialogul scurt dintre ea şi Emilia este de asemenea pătruns de tristeţe şi îngrijorare: Desdemona vorbeşte despre presimţirea morţii. îşi cîntă cîntecul îngîndurată, parcă numai pentru ea. Melodia se repetă neschimbată, dar variaţiunile acompaniamentului orchestral scot în evidenţă succesiunea de sentimente şi de gînduri ale Desdemonei. Despărţirea ei de Emilia, o rugăciune — acordurile viorilor se aud în registrul cel mai înalt — iată ultimele trăsături în caracterizarea acestui chip fermecător. După un moment de linişte plină de încordare, se instaurează — la apariţia lui Othello — o atmosferă de creseîndă îngrijorare (în orchestră se aud intonaţiile sinistre ale contrabasurilor; sonorităţile funebre şi monotone ale coardelor sordinate, din care răzbat ecourile temei condamnării, se aştern ca nişte umbre ce se furişează tiptil; contururile acestei melodii pot fi observate şi în *Cîntecul sălciei:*




In această scenă, Verdi ne oferă, poate, cel mai dramatic contrast din toată opera: chipului luminos şi blînd al Desdemonei i se opune Othello, robit de voinţa rea a lui Jago şi stăpînit de un singur gînd: s-o ucidă pe Desdemona; pentru el nu mai există altă ieşire.

300

Toate evenimentele acestui act se dezvoltă cu o nestăvilită impetuozitate. Dialogul laconic dintre Othello şi Desdemona, însoţit de o frază funebră care se repetă mereu în orchestră, duce !a inevitabilul deznodămînt fatal.

In cuvintele lui Othello: „şi tu cît eşti de palidă şi blîndă, tăcută, frumoasă!" cuvinte mai curînd rostite decît cîntate, în tăcerea desăvîrşită a orchestrei, Verdi a ştiut să scoată în evidenţă cu o deosebită forţă adîncimea tragediei lui Othello, aplecat asupra Desdemonei ucisă de el.

Cînd Othello se înjunghie, ecourile muzicii „diabolice" ale iui Jago, ce se aud în orchestră, subliniază legătura dintre faptele perfide ale acestuia şi moartea maurului. Dar forţele luminoase triumfă. Tema dragostei care se aude de două ori în finalul operei, capătă o semnficaţie nouă. Ea răsună pentru ultima oară în momentul în care Othello se sinucide. Jago a fost demascat. Othello s-a convins de nevinovăţia Desdemonei şi moare cu credinţa renăscută în perfecţiunea ei morală.

In timp ce compunea *Othello,* Verdi simţea un imens avînt creator. Spunea că această muncă a fost o mare bucurie pentru el. Compozitorul a luat parte cu înflăcărarea autentică a unui creator la pregătirea operei în vederea premierei. Studia cu cîn-tăreţii părţile lor, îi ajuta să găsească întruchipările scenice necesare. Rolul lui Othello era interpretat de celebrul Tamagno[1]. Lui Verdi nu-i plăcea felul în care Tamagno juca în scena sinuciderii; pentru a-i arăta artistului cum trebuie să moară pe scenă, compozitorul, cu toată vîrsta lui înaintată, i-a smuls pumnalul din mînă şi s-a prăbuşit atît denaturai, rostogolindu-se pe trepte, încît a stîrnit frica şi admiraţia celor prezenţi.

Premiera operei *Othello* a avut loc la teatrul *La Scala* la 5 februarie 1887. Italia se pregătise pentru această zi ca pentru o sărbătoare naţională. De 16 ani italienii aşteptaseră o nouă operă de la autorul *Aidei.* La premieră au asistat corespondenţi speciali din Anglia, Germania, Franţa şi Statele Unite ale Ame-ricii, transmiţînd prin telegraf, după fiecare acţ, comunicări redacţiilor ziarelor lor. Othello s-a bucurat de o primire entuziastă din partea publicului care umpluse sala pînă la refuz.

După terminarea spectacolului, Verdi a apărut pe scenă împreună cu Boito, în care vedea un om demn să-i împărtăşească triumful. Cînd a rămas numai cu prietenii săi apropiaţi, Verdt

[1] Tamagno **a** jucat cu un succes imens **rolul lui Othello în Rusia.**

301

a spus: „Dacă aş fi cu 30 de ani mai tînăr, aş începe cu plăcere, chiar de mîine, o operă nouă, cu condiţia ca libretul să mi-l scrie Boito" '.

Verdi s-a despărţit cu tristeţe de munca sa de ani îndelungaţi, „îmi place singurătatea mea cu Othello şi Desdemona! Acum publicul, întotdeauna lacom de tot ce-i nou, mi i-a răpit, iar mie nu mi-a mai rămas decît amintirea convorbirilor noastre intime, a îmbucurătoarei noastre apropieri"[2]. Cu toate acestea, după ce s-a înapoiat la Sant'Agata, Verdi a urmărit cu viu interes, după ziare şi reviste, destinul scenic al operei sale. în scurt timp, *Othello* a dobîndit recunoaştere universală. Numeroase ecouri ale presei relevau înaltele calităţi ale noii opere a lui Verdi.

în cronicile despre *Othello* se exprimau păreri diferite. Apreciind în unanimitate opera lui

Verdi ca o lucrare de mare însemnătate, unii critici au considerat că, în stilul declamator, compozitorul s-a apropiat de recitativele vechilor maeştri italieni, în special de scriitura de operă a lui Monteverdi; alţii înclinau să vadă în *Othello* influenţa lui Wagner. Este interesantă părerea unui critic englez care scria că, în *Othello,* „Verdi a respins doctrina lui Wagner cu o putere de convingere atît de mare, încît acest lucru l-ar fi uimit chiar şi pe Wagner"[3]. ■
într-adevăr Othello este o manifestare creatoare a lui Verdi împotriva wagnerismului. Verdi nu părăseşte principiile fundamentale ale operei clasice italiene; el nu neagă ci reînnoieşte teatrul muzical italian; el opune reformei operei, pe care o făcuse Wagner, propria sa reformă. Wagner pleca de la principiul că teatrul muzical italian, ca focar de rutină şi virtuozitate fără conţinut de idei, trebuie desfiinţat. După ideea lui Wagner, teatrul nou trebuie creat pe o bază cu totul nouă. Rupînd cu şcoala clasică de operă, renun-ţînd la formele tradiţionale ale operei, Wagner a ajuns la sfîrşi-tul activităţii sale creatoare să nege însăşi esenţa dramei muzicale. *Parsifal* e un fel de orateriu-mister simfonizat, lipsit de dinamismul dezvoltării dramatice. Este extrem de caracteristic faptul că Ceaikovski şi Rimski-Korsakov, apreciind foarte mult pe Wagner ca simfonist, au

*F. Toye.* „Verdi", op. cit., pag. 190.
* *D. Hussey,* „Verdi", op. cit., pag. 282.
*F. Toye.* „Verdi", op. cit., **pag.** 192.



avut totuşi o atitudine negativă faţă de principiile reformei wagneriene a operei. „Admirînd compozitorul, nu prea nutresc simpatii pentru ceea ce reprezintă cultul teoriilor wagneriene, spunea Ceaikovski. Compozitor, Wagner este fără îndoială una dintre cele mai remarcabile personalităţi muzicale din a doua jumătate a acestui secol şi influenţa lui asupra muzicii este imensă (...). Dar, după adînca şi ferma mea convingere, el a fost un geniu care a urmat o cale falsă. Wagner a fost un mare simfonist dar nu compozitor de opere (...). Tot ce ne încîntă la Wagner face parte, de fapt, din categoria muzicii simfonice (...). In *Tetralogie* şi în *Parstfal,* Wagner nu se gîndeşte la cîntăreţi. în aceste simfonii splendide şi măreţe, ei par a fi nişte instrumente care fac# parte din orchestră.
Aşa dar, ce să spun despre wagnerism? Ce dogme trebuie să profesezi ca să fii wagnerian? Trebuie să negi tot ce a fost creat de altcineva decît de Wagner, să-l ignorezi pe Mozart, pe Schu-bert, pe Schumann, pe Chopin; trebuie să dai dovadă de intoleranţă, de mărginire de gust, de îngustime, de extravaganţă. ■— Nu! Respectînd înălţătorul geniu care a creat *Introducerea* la *„Lohengrin"* şi *„Cavalcada walkiriilor",* înclinîndu-mă devotat în faţa profetului, eu nu profesez religia creată de el" '.
Extrem de apropiată de părerile lui Ceaikovski este şi atitudinea lui Rimski-Korsakov faţă de reforma wegneriană a operei. Rimski-Korsakov socotea că, prin activitatea sa în domeniul operei, Wagner „a trasat acel hotar în faţa căruia nu mai e posibilă decît o retragere" [2]. Principiile wagneriene în materie de operă, în primul rînd renunţarea la cantilenă, la arioso-urile de largă respiraţie, nu puteau să-i fie apropiate lui Verdi. Compozitorul italian considera inadmisibilă preponderenţa principiului instrumental în operă. „Opera e operă, spunea el, iar simfonia e simfonie" (scrisoarea către Arrivabene, 10 iunie 1884). Instrumentalizarea melodiei vocale din operele lui Wagner îi era străină lui Verdi, în a cărui creaţie a predominat întotdeauna principiul vocal, pînă şi orchestra devenind vocală prin expresivitatea ei intona-ţională.

[1] „Wagner şi muzica lui", notă necunoscută de *P. I. Ceaikouski.* „So-vetskaia muzîka", 1949, Nr. 7, pag. 62—63.
[2] *N. A. Rimski-Korsakov.* „Wagner şi Dargomîjski". Articole şi note muzicale. Petrograd, 1911, pag. 165.



Verdi nu se abate de la tradiţiile artei vocale italiene nici în recitative. Indemnîndu-i pe tinerii

compozitori italieni „să aprofundeze" recitativele vechilor maeştri italieni, „să împrumute de la cei vechi simplitatea şi s-o aplice la cerinţele epocii", Verdi mergea el însuşi pe această cale în timp ce crea cele mai frumoase opere din perioada tîrzie a activităţii lui. Recitativele vocale ale lui Verdi, cu expresivitatea lor internaţională, cu simţul lor dramatic al cuvîntului, se apropie mult mai mult de recitativele din operele lui Monteverdi şi de vechiul cîntec popular italian decît de recitativele wagneriene, care au o bază instrumentală. „La Wagner, scrie N. D. Kaşkin, interpreta principală a întregii acţiuni este orchestra, purtătoarea întregului, în timp ce părţile personajelor joacă de cele mai multe ori un rol secundar, dublînd una din vocile orchestrei şi supunîndu-se în declamaţie însăşi mişcării masei orchestrale. In recitativul melodic al lui Verdi, pe primul plan se situează vocea şi numai ea, pe cînd orchestra joacă un rol de totală subordonare, sprijinind şi accentuînd, prin armonii, părţile vocale, fără a atenta undeva la independenţa lor" '.

Ca şi Wagner, Verdi a pus la baza dramei muzicale principiul dezvoltării muzicale continue în concordanţă cu desfăşurarea acţiunii. Dar operele lui Verdi sînt cu totul altceva decît dramele muzicale ale lui Wagner. Ascuţimea acţiunii dramatice, dezvăluirea conţinutului dramatico-muzical în arii şi ansambluri, forme constituite în mod istoric, vocalismul ca bază a întregii ţesături muzicale, iată principiile cele mai importante ale teatrului muzical italian de la care Verdi nu se abătea niciodată.

O însemnătate imensă prezintă de asemenea şi baza armonică modală a limbajului muzical al lui Verdi, cu totul diferită de aceea a lui Wagner. „Armonia lui (a lui Wagner — *L. S.),* scria Rimski-Korsakov, formînd o ţesătură pe mai multe, voci, bogată, abundentă, ajungînd pe alocuri la o uimitoare frumuseţe şi plasticitate, reprezentînd, în totalitatea sa, un stil rafinat, împins pînă la o supremă tensiune (...)

Wagner a uitat (...) două elemente puternice, stilul sever şi stilul liber, a uitat simplitatea şi rezerva şi, folosind numai lux şi dărnicie, s-a văzut lipsit de puternicele mijloace artistice

[1] ***N. D. Kaşkin.* Spectacolele operei particulare italiene la Moscova.** „Othello, Operă de **Verdi".** „Artist", No. **6. 1890, februarie, pag. 133—134:**



ale variaţiei şi contrastelor. Folosirea aproape exclusivă a unui stil rafinat provoacă o monotonie a luxului şi a exaltării" '.

Pentru 'Verdi nu este caracteristic nici luxul wagnerian al „scriiturii abundente pe mai multe voci", nici exaltarea stilului concentrat wagnerian (moduri cromatizate, succesiuni eliptice, abundenţa de progresii modulatorii). Armoniile lui Verdi sînt construite pe o bază diatonică, după cum este diatonică prin natura ei, şi muzica populară italiană. Din baza modală diatonică se naşte şi forţa muzicii şi caracterul neprihănit şi rezervat al lirismului lui Verdi.

Din trăsăturile caracteristice ale muzicii populare italiene s-a născut specificul armoniilor verdiene din operele create în perioada de maturitate: folosirea frecventă şi neobişnuită a acordurilor de cvartă şi sextă şi a celor de terţă şi cvartă ale treptelor secundare; paralelismele îndrăzneţe; de aici provin şi suprapunerile de cvarte, atît de caracteristice pentru Verdi, care ştie să scoată din ele culori extrem de variate şi neobişnuite. Cu ajutorul lor, el găseşte mijloace de a exprima şi intransigenţa crudă a răzbunătorului Fiesco (exemplul la pag. 206) şi lirismul entuziast al lui Radames (exemplul I, pag. 256); în acorduri paralele de cvartă şi sextă apare replica de un tragism pătrunzător a Desdemonei care îşi presimte soarta (exemplul la pag. 298); uneori suprapunerile de cvarte dobîndesc o semnificaţie coloristică; astfel, ele creează o atmosferă de nocturnă impresionistă în introducerea la actul III din *Don Carlos,* precum şi în povestirea lui Jago despre visul lui Cassio (exemplul de la pag. 295).

Prospeţimea armoniilor lui Verdi nu constă în folosirea unor armonii complexe, care să creeze o stare de încordare, ci mai ales în conducerea neobişnuită a vocilor, în tratarea originală şi liberă a acordurilor de trei sunete, în alăturarea plină de culoare a unor armonii şi tonalităţi (avem un exemplu remarcabil în cîntarea preoţilor din actul III din *Aida).* Lui Verdi îi plăceau

succesiunile în raport de terţă, îmbinarea directă a majorului cu minorul omonim (romanţa Aidei, cîntecul sălciei cîntat de Desdemona). Ce-i drept, în unele lucrări ale lui Verdi (în *Don Carlos,* precum şi în *Aida* şi *Othello)* se poate descoperi o apropiere de armoniile wagneriene; dar acestea nu

[1] A[f]. *A. Rimski-Korsakov.* „Wagner şi Dargomîjski". Articole şi note muzicale, op. cit., pag. 146—148. '



sînt decît scurte episoade. După cum observă pe bună dreptate S. N. Bogoiavlenski, e suficient să asculţi zece măsuri pentru a sesiza clar deosebirea fundamentală dintre muzica lui Verdi şt aceea a lui Wagner.

Vom aminti faptul că duetul de dragoste Othello-Desde-mona este cel mai apropiat de Wagner (ex. la pag. 293). Dorul „tristanian" duce la o cadenţă cu totul diferită de aceea din *Tristan,* anume la o cadenţă pur italiană, cu succesiunea în terţă a treptelor, caracteristică pentru Verdi, şi cu folosirea neobişnuită a acordului de cvartă şi sextă al treptei a şasea (tonică, acord de cvartă şi sextă al treptei a şasea coborîte,. dominantă, tonică).

Armoniile lui Verdi nu stingheresc şi nu elimină niciodată melodia, care predomină întotdeauna. După o expresie reuşită a lui N. D. Kaşkin, Verdi „nu se ruşina de melodiile sale, ct le dădea o dezvoltare deplină şi le ducea pînă la desăvîrşire" '.

Pentru melodica dramatică a lui Verdi sînt caracteristice creşterile intense şi îndelungate, care duc în încheiere la o culminare pregnantă. Aşa sînt: aria răzbunării Abigaillei din *Nabucco,* balada Elenei din *Vecerniile siciliene.* Adesea culmi-narea este pregătită prin dezvoltarea melodică a unei scene întregi: astfel, în *Emani,* culminarea din scena conjuraţiei este pregătită de ruga Elvirei. Chemările pătimaşe ale lui Âmneris sînt pregătite de corul fetelor (actul II din *Aida);* un exemplu splendid de mare creştere dramatică, ce se încheie printr-o culminare lirică, ni-l oferă povestirea lui Amonasro si melodia implorării păcii din finalul actului II din *Aida,* melodie care încununează povestirea. Dar, paralel cu melodiile de mare tensiune, Verdi ştie să creeze şi melodii vaporoase, uşoare; am relevat mai sus comunitatea dintre melodiile „aeriene", pe care le cîntă în momentul despărţirii de viaţă, Luisa, Violetta si Aida; simplitatea accentuată a liniilor vocale de o puritate ideală din *Agnus Dei* şi din aria Gildei; „imaterialitatea" melodiei din duetul final Aida-Radames. Să ne oprim asupra dezvoltării intonaţionale a frazei de plecare din acest duet (exemplul la pag. 265). în locul unei creşteri şi ascuţiri treptate a intervalelor ca, de exemplu, în melodia Elvirei ' (exemplul la pag. 76), aici dezvoltarea e diametral opusă; în faza iniţială,

[1] *N. D. Kaşkin.* „Giuseppe Verdi", (Necrolog). *„Moskovskie vedomosti",* (Monitorul Moscovei), din 18 ianuarie 1901.



accentul se pune pe intervalul de septimă mare, subliniat printr-o sincopă; în continuare, tensiunea dintre intervalele de sprijin slăbeşte treptat (septimă mare — cvartă mărită — cvintă micşorată).

Este caracteristic faptul că melodiile verdiene, ale căror intonaţii sînt foarte sensibile la semnificaţia cuvintelor, în^ dezvoltarea lor nu se lasă totuşi încătuşate de text; ele au întotdeauna o logică internă de dezvoltare pornită din muzica însăşi. In acelaşi timp, melodia lui Verdi este întotdeauna strîns legată de acţiune; ea nu încetează niciodată să fie dramatică: atît ritmul,' cît. şi caracterul respiraţiei melodice reacţionează la iiecare schimbare a emoţiilor. De aici provine şi deosebita bogăţie ritmică a muzicii lui Verdi. Compozitorul ştie să scoată în evidenţă cu ajutorul accentelor dinamice şi ritmice expresivitatea' intonaţională a intervalelor, adesea pe timpi neaccentuaţi (trăsătură care se trage din cîntecul popular). Găsim exemple splendide în aria Leonorei (actul IV) din *Trubadurul,* în melodia implorării păcii din finalul actului II din *Aida,* în cîntecul sălciei şi, mai ales, în duetul final Aida-Radames. Rădăcinile populare ale artei lui Verdi au fost remarcate de Ceaikovski, care a subliniat în

mod pătrunzător însemnătatea progresistă a creaţiei lui pentru noua generaţie de compozitori italieni.

„Genialul bătrîn Verdi, spunea Ceaikovski, deschide în *Aida* şi în *Othello* pentru muzicienii italieni căi noi, fără să se abată cîtuşi de puţin în direcţia germanismului (pentru că cu totul greşit cred unii că Verdi merge pe urmele lui Wagner); tinerii săi compatrioţi pleacă în Germania şi caută să culeagă lauri în patria lui Beethoven şi a lui Schumann cu preţul unei regenerări forţate, străduindu-se asemenea lui Brahms să fie profunzi, greu de înţeles, chiar plictisitori, numai să nu fie confundaţi cu acea legiune de compozitori italieni care mai diluează şi astăzi cu apă, în toate chipurile, anumite p a s aj e banale din operele lui Bellini şi ale lui Donizetti (...) Sînt ferm convins că muzica italiană va păşi într-o nouă epocă de înflorire abia atunci cînd italienii, în loc să intre, contrar atracţiei lor natale, ba în rîndurile wagnerienilor, ba în rîn-durile lisztienilor sau ale brahmsienilor, vor începe să soarbă noi elemente muzicale din sînul creaţiei populare" [l].

[1] *P. 1. Ceaikovski.* „Descrierea autobiografică a călătoriei îăcutâ în străinătate în anul 1888". Articole de critică muzicală, op. cit., pag. 354.



# XVII

## „FALSTAFF". ULTIMII ANI

Nu s-a putut stabili cu precizie cînd anume i-a venit pentru prima oară lui Verdi ideea de a scrie opera *Falstaff.* Se ştie însă că el se gîndise la acest subiect încă din perioada 1860—1870. Este uşor de închipuit că amintirea grea a eşecului primei sale opere comice, *O zi de domnie,* îl reţinuse vreme îndelungată de la asemenea încercări. De altfel, dorinţa de a-şi mai încerca o dată forţele în acest gen nu-l părăsise pe Verdi; există mărturii că el se gîndise la transpunerea muzicală a comediei *Tartuffe* de Moliere.

Despre interesul viu al lui Verdi pentru genul comic vorbeşte o scrisoare adresată lui Giulio Ricordi. Ea a fost provocată de un articol în care se citase părerea lui Rossini despre Verdi ca despre un compozitor incapabil de a crea o operă comică. „Am citit în revista Dv., spune Verdi, felul în care Duprez descrie prima noastră întîlnire, precum şi părerea lui *Jupiter* Rossini (cum îi spunea de obicei Meyerbeer) ... Timp de 20 de ani am căutat un libret comic pentru o operă şi acum, cînd l-am găsit, prin acest articol, Dv. îi sugeraţi publicului dorinţa neîntemeiată de a fluiera opera mea" (26 august 1879). Din păcate, nu se ştie care anume subiect îl atrăsese atunci pe Verdi.

Pe cînd termina *Othello,* Verdi era sincer convins că scrie ultima sa operă. Ii era teamă că, în viitor, s-ar putea manifesta vîrsta lui înaintată, că în creaţia lui ar putea pătrunde răceala bătrîneţii. Verdi nu suferea însă răceala în artă. Boito a trebuit să depună eforturi mari pentru a-l putea convinge pe Verdi să scrie o operă pe subiectul unei comedii shakespeariene.



In noiembrie 1890, Verdi a primit de la Boito libretul perfect pus la punct al lui *Falstaff,* l-a considerat excelent şi l-a acceptat aproape fără modificări. Curînd după aceea s-a aflat că Verdi lucrează la noua lui operă. La întrebările ziariştilor care-l asaltau, Verdi răspundea că scrie opera pentru el, că'n-are planuri precise în legătură cu ea şi că nu ştie dacă o va termina. La început, el a avut chiar ideea de a nu reprezenta *Falstaff* la Milano, ci la vila sa Sant'Agata pentru un cerc restrîns de prieteni.

In vara anului 1892, partitura operei *Falstaff* a fost terminată. Cînd au început repetiţiile la teatrul *La Scala,* Verdi a subliniat în repetate rînduri că îşi rezervă dreptul de a-şi retrage opera dacă nu va fi mulţumit de interpretarea ei. Aceasta arată că compozitorul încununat de glorie nu uitase soarta operei *O zi de domnie* şi că, era oarecum îngrijorat de soarta celei de-a doua opere comice ale sale.

*Falstaff* a văzut lumina rampei la 9 februarie 1893. Spectacolul s-a transformat într-o grandioasă sărbătorire a octogenarului compozitor. Italienii au considerat succesul imens al

operei drept un triumf naţional. In legătură cu premiera operei *Falstaff,* guvernul italian a hotărît să-i atribuie autorului ei titlul de marchiz de Busseto, recunoscîndu-i astfel meritele. Pentru mentalitatea democratică a lui Verdi este caracteristic faptul că, aflînd despre această intenţie, el a adresat unuia din membrii guvernului o scrisoare prin care a refuzat categoric titlul ce i se oferise.
In timp ce lucra la *Falstaff,* Verdi scria unui compatriot r; şi biograf al său, Gino Monaldi, că sînt 40 de ani de cînd se ţ- -gîndeşte la o' operă comică şi 50 de ani de cînd cunoaşte *Nevestele vesele din Windsor,* însă crearea unei opere pe subiectul acestei comedii shakespeariene a fost împiedicată vreme îndelungată de obstacole de neînvins. „Acum Boito a înlăturat orice „dar" şi mi-a oferit o comedie lirică ce nu seamănă cu nici o altă comedie. Scriu cu o mare plăcere muzica pentru ea [...] Falstaff e un pungaş care face diferite pozne, e viclean şi hazliu. E un tip caracteristic. Opera e în întregime comică" (3 decembrie 1890).
După ce a terminat partitura, Verdi s-a despărţit de ultima sa creaţie prin următoarele cuvinte glumeţe şi triste:

*Totul s-a terminat. Du-te, du-te, bătrine John,*
*Urmează-ţi drumul cit îţi va permite viaţa.*
*Un tip hazliu de viclean,*
*Care trăieşti sub diferite măşti.*
*Pretutindeni şi oricind. Mergi, mergi, înainte, înainte 1*
*Adio!/!*
Verdi s-a despărţit de Falstaiî cu aceeaşi tristeţe cu care se despărţise cîndva de Othello şi de Desdemona. Se obişnuise cu el şi-l îndrăgise. Falstaff al lui Shakespeare devenise pentru el un om viu cu toate trăsăturile sale ridicole, rele şi atrăgătoare.
Falstaff e unul dintre personajele cele mai complexe ale lui Shakespeare. Nobil sărăcit şi decăzut,, mîncău, beţiv, ştrengar şi cinic lipsit de principii, Falstaff ne cucereşte totuşi prin irezistibila sa bucurie de a trăi, prin inteligenţa sa fină, pătrunzătoare şi ironică. Falstaff e în stare să rîdă nu numai de alţii, ci şi de el însuşi, şi în aceasta constă farmecul lui.
Boito a creat portretul lui Falstaff, viu şi reliefat, după două lucrări dramatice ale lui Shakespeare: subiectul *Nevestelor vesele din Windsor* — neizbutitele aventuri de dragoste ale lui sir John Falstaff — a fost completat cu scene din cronica istorică *Henric al IV-lea;* în ele figurează acelaşi ştrengar şi beţiv neastîmpărat Falstaff, gros şi lăudăros, care nu-şi pierde niciodată buna dispoziţie.
Din cronică au fost împrumutate unele episoade de culoare, care scot în evidenţă mai din plin caracterul lui Falstaff: monologul lui Falstaff despre inutilitatea cinstei, descrierea elocventă a nasului roşu al beţivanului Bardolph (Bardolfo), preamărirea calităţilor dătătoare de viaţă ale băuturii; tot de acolo a împrumutat Boito şi materialul pentru cîntecul liric al lui Falstaff: *„Cînd eram paj la seniorul de Norfolk".* In subiectul *Nevestele vesele din Windsor* au fost făcute prescurtări şi modificări; de pildă, în doctorul Caius s-au contopit mai multe personaje: Caius, judecătorul Shallow şi nepotul său Slender; Anna Page a^ devenit Nannetta Ford; au fost eliminate unele scene şi cîteva personaje mai puţin importante. Astfel, acţiunea a fost simplificată, mersul evenimentelor accelerat, iar caracterul personajului principal scos în evidenţă cu o amploare si cu un relief rar întîlnit într-un libret de operă. *Falstaff* de' Boito e considerat pe bună dreptate unul dintre cele mai bune librete de operă comică.

Verdi a lucrat la *Falstaff* fără grabă, reflectînd cu meticulozitate la toate detaliile. Pe cînd crea *Falstaff,* el se sprijinea pe îndelungata sa experienţă în domeniul operei; el a aplicat în genul operei comice acele principii ale dezvoltării muzicale continue care se întruchipaseră în modul cel mai fericit în *Othello.* Se poate spune că Verdi a realizat în *Falstaff* o reformă a *operei buf fa* pe baza dramei muzicale. Prin inepuizabila ei fineţe, prin optimismul ei, prin

unitatea ei de concepţie şi prin măiestria cu care a fost tradusă în viaţă, această operă este o succesoare demnă a genialului *Bărbier din Sevilla* de Rossini.
Muzica operei *Falstaff,* cu ritmica ei clară, clasică, elastică ţ>i variată, cu pasajele ei uşoare şi scînteietoare, curge într-un torent vijelios; această operă a lui Verdi cu hohotele ei nestăvilite de rîs, ne pasionează printr-o succesiune capricioasă, caleidoscopică, de scene comice, printre care se intercalează pasaje de un delicat lirism. Prin multe trăsături caracteristice Falstaff e strîns legat de vechea opera *buf fa* italiană, de creaţiile lui Cimarosa, Rossini şi Mozart. Dar în muzica din *Falstaff* nu există nici umbră de stilizare.
Limbajul armonic al acestei opere este îndrăzneţ şi rafinat; orchestraţia uimitoare prin strălucirea şi expresivitatea ei bogată în culori, fără a estompa însă niciodată linia vocală, fixează cu fineţe, nuanţele, stărilor sufleteşti şi ilustrează splendid situaţiile.
Inventivitatea melodică a lui Verdi este inepuizabilă în *Falstaff.* In vîrtejul fulgerător de imagini muzicale — spirituale, ironice sau duioase — urechea prinde adesea inflexiuni caracteristice pentru Verdi; dar melodiile din *Falstaff* sînt lipsite de o expunere încheiată, „temeinică"; ele evadează şi sînt înlocuite printr-un torent de imagini noi, nu mai puţin vii, spirituale şi fermecătoare. Hotarul dintre recitativ şi cantilenă lipseşte aproape în întregime din melodica operei *Falstaff.* Aici apare o expresivitate verbală a intonaţiilor, nouă pentru opera comică italiană, expresivitate care apropie cîteodată stilul melodic al acestei opere de recitativul melodic al compozitorilor ruşi Dar-gomîjski şi Musorgski.
Cînd a apărut *Falstaff,* aceste trăsături noi au fost semnalate de S. N. Kruglikov, critic muzical rus şi prieten cu N. A. Rimski-Korsakov: „In al său *Falstaff* Verdi urmăreşte o manieră care are multe puncte de contact cu ceea ce se află la baza teoriilor radicalismului rus în domeniul operei; el caută
311
să urmeze cu fidelitate acţiunea comediei, fiecare frază din text; într-un cuvînt, se pasionează pentru nişte tendinţe cu totul noi pentru un italian" '. Ca să ilustreze noua manieră a lui Verdi, Kruglikov dă ca exemplu scena dintre Falstaff şi Quickly (tabloul I din actul II) care, după cum observă el pe bună dreptate, mai curînd ar putea fi considerată „dialog" decît „duet". Dar Kruglikov nu prea are dreptate, socotind ansamblurile în formă de dialog din *Falstaff* drept o tendinţă cu t o t u 1 nouă în creaţia lui Verdi. Nu este nouă decît factura intonaţională î n stil popular a acestor dialoguri.
Alături de scenele în care predomină recitativul, *Falstaff* are o serie de ansambluri în care apare cu o deosebită claritate legătura cu tradiţiile vocale ale vechii opere comice italiene: cv-artetul graţios (fără acompaniament) al nevestelor poznaşe indignate de pretenţiile obraznice ale lui Falstaff (tabloul II din actul I) sau nonetul complex (din acelaşi act) ne cuceresc prin simplitatea şi transparenţa ideală a sonorităţilor, ceea ce este posibil numai în cazul unei foarte înalte măiestrii.
Caracterele personajelor din *Falstaff* sînt scoase în relief cu o rară precizie. Muzica legată de chipul lui Falstaff este extrem de melodică şi bogată în nuâfife. Verdi nu l-a înzestrat pe Falstaff cu un leitmotiv (deşi acestea sînt multe în operă); nici una din temele lui Falstaff nu se repetă, fiecare trăsătură muzicală nouă dezvăluind noi trăsături ale caracterului complex şi contradictoriu al eroului shakespearian. Verdi a realizat în caracterizarea lui Falstaff o analiză psihologică neobişnuit de profundă pentru o operă comică. Chiar în prima scenă (în tavernă), care zugrăveşte cheful lui Falstaff în societatea a doi aventurieri, Bardolfo şi Pistola, acest beţivan decăzut dă dovadă şi de ardoare tinerească (scena cu Caius, cîntecul *Dacă noaptea prin taverne),* şi de ascuţimea spiritului său, batjocoritor şi sceptic în aprecierea calităţilor morale ale tovarăşilor săi de chefuri.
Povaţa lui Falstaff pentru prietenii săi hoţomani: „Să furaţi politicos şi cu tact" (din acelaşi tablou) este încadrată în aceleaşi sonorităţi cuviincioase şi mieroase de coral. Asemenea contraste dintre text şi muzică ascut caracterul comic al situaţiilor.

Unul dintre procedeele cele mai caracteristice ale dramaturgiei *operei buffa* este parodia muzicală: *opera buffa* a ridiculizat adesea stilul „operei serioase", folosind, de exemplu, în situaţii

[1] S. *N. Kruglikov.* „Falstaff de Verdi". *Artist,* aprilie, No. 29. 1893, pag. 132.
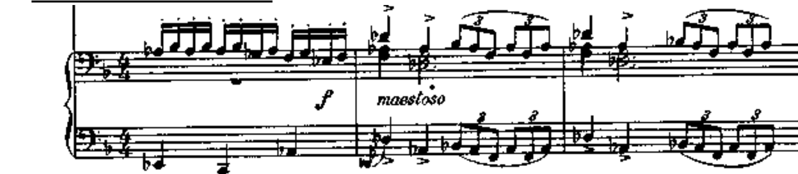
312
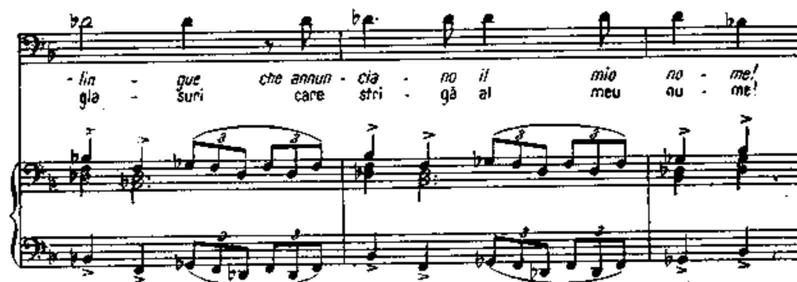
comice o muzică emfatică, solemnă ca o copie comică a „operei serioase". Parodii de acest gen întîlnim şi în operele lui Verdi. Cînd Falstaff, cherchelit şi mulţumit de sine, îşi laudă „imensul pîntec" (actul I, tabloul I), în orchestră se aud sonorităţi măreţe în tempo de marş în spiritul muzicii wagneriene a Walhallei:

Mederato maestoso Piu lento ^

*ad - do - me* *Ce un mi-glia - Io di*-tâ bur -

tâ sînt o mi - e de







Uneori Verdi face un obiect de glumă din propriul său stil de operă. Adesea, în asemenea momente, muzica este aproape serioasă, dar un anumit truc orchestral aminteşte de caracterul comic al situaţiei. Practicismul cinic al peroraţiilor lui Falstaff despre inutilitatea cinstei (sfîrşitul tabloului I) corespunde meditaţiilor lui Jago, fiind o parodie a declamaţiei patetice din „crezul" acestuia. Caracterul comic al monologului lui Falstaff este subliniat prin trăsături umoristice în orchestră; astfel, fiecare întrebare a lui Falstaff despre avantajele practice ale cinstei este însoţită de bombănitul hazliu al clarinetului şi al fagotului, precum şi de *pizzicato* la contrabasuri.

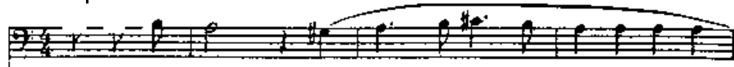
Trecerile de la bufonerie la un lirism autentic şi grav constituie una dintre trăsăturile cele mai atrăgătoare ale caracterizării complexe a lui Falstaff. O tulburare lirică autentică se aude în

313

povestirea lui Falstaff despre Alice Ford (actul I, tabloul I). Muzica legată de Alice caracterizează, poate, nu atît pe această fermecătoare femeie, cît visul lui Falstaff în legătură cu ea:

*dolcissimo*
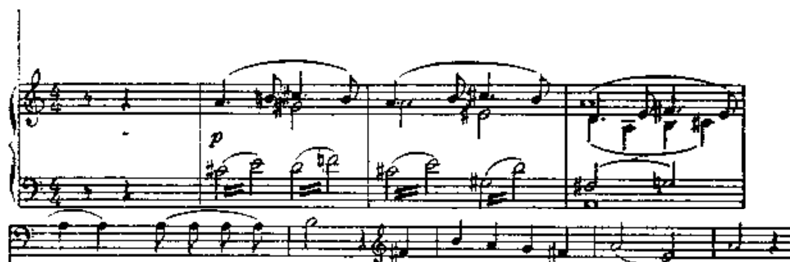
**Ift l**|« **l>**



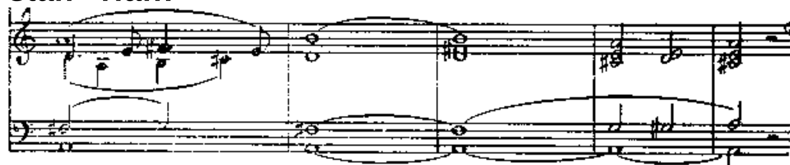
£// ***suo*** *de - sir* **Do - rin - fa** ei

*in lei* ***ful-qe*** *-a* ***si al mio con-***

cres • **tea cu tîf e - ram eu mai a** -



■ *giun-to, che pa-re-* ***a*** -proa-pe de par-că spu
.5W? *di Sir John* ***Fal*** a lui sir John **Fal**
***staff"*** **rfaff!"**
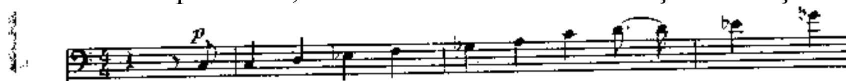


Un suflu de lirism, colorat cu tonuri optimiste există şi în madrigalul *Amor, amor* (duetul Falstaff-Ford de la începutul actului III). Lirismul naiv al lui Falstaff care se lasă pradă amintirilor din tinereţe în cîntecul său *Cind eram paj la seniorul de Norfolk* (actul II, scena II) devine aproape înduioşător.

Diapazonul emoţional larg al chipului lui Falstaff se dezvăluie în primul tablou din actul III. In atmosfera generală a scenei mai introduce un preludiu orchestral agitat; această muzică ar fi fost sumbră, dacă tema urmăririi lui Falstaff de către Ford, nu ne-ar fi amintit de un episod comic din actul precedent, cînd, căutînd să scape de urmărirea soţului gelos al Alicei, obezul ei admirator era cît pe ce să se sufoce într-un coş, sub un morman de rufe. Singur în tavernă, Falstaff este copleşit de gînduri triste. Amărăciune, mîhnire, dezamăgire se aud în monologul său *Blestemată lume.* Bătrînul beţivan caută uitarea în băutură; pe măsură ce bea, proasta dispoziţie dispare şi tristeţea lui se transformă
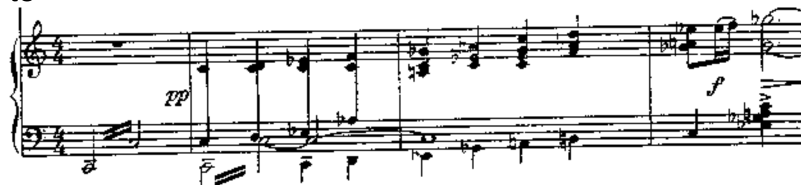


în bucuria de a trăi. Este superb efectul orchestral al ameţirii lui Falstaff. In orchestră se dezlănţuie un tril; toate instrumentele orchestrei, inclusiv trompetele, tromboanele şi tremolo-ul tobei mari, intrînd unele după altele, creează sonorităţi tremurătoare,
care vădesc bucurie.

îmbinarea aproape „serioasă" a unei muzici agitate cu caracter emoţional şi textul umoristic se vede şi în monologul lui Ford (actul II, tabloul I). Soţul gelos al Alicei este convins de infidelitatea frumoasei sale soţii. In muzică doar unele detalii ne amintesc de caracterul comic al scenei (turnuri declamatoare de o stîngăcie intenţionată, unele cuvinte strigate cu furie: „încorno-ratule! Bivole! Ţapule!"). Lui Ford, care este stăpînit de gelozie, !' i se pare că-i cresc coarne pe frunte; în orchestră se aud sonorităţile în creştere ale unor acorduri disonante:



*Oue - ra mi* ***e*** *- nor - mi ere - SCO/J sul - Id mia te - sta.*
Două coar - ne e - nor ine cresc pe-a mea____ frun - te



„Aşa ceva i s-ar potrivi bine şi lui Musorgski", comentează
Kruglikov acest episod.

Celelalte personaje au de asemeriea caracterizări reliefate. Este fermecător şi totodată hazliu micul univers al nevestelor vesele din Windsor cu viclenia lor plină de ironie (minunat redată de exemplu, în ciripitul uşor al suflătorilor de lemn: introducerea orchestrală la tabloul II din actul I). Fiecare nevastă are şi o caracterizare individuală. Graţioasa şi vicleana Alice nu seamănă cu Quickly cea ironică şi cu Meg cea veselă, dar rezervată. Verdi atribuia o deosebită însemnătate rolului Alicei: „Pentru ea este necesară o voce foarte uşoară şi de o frumuseţe naturală. Dar, în primul rînd, actriţa trebuie să fie un drăcuşor. Partea Alicei nu este atît de mare ca a lui Falstaff, dar este tot atît de importantă din punct de vedere scenic. Alice conduce întreaga intrigă a comediei" (11 februarie 1894). Firea feminină, fermecătoare, poetică, ironică şi delicată a Alicei iese în evidenţă cu cea mai mare am-

315

ploare în scena cu Falstaff (tabloul II din actul II) şi în scena finală din parc, unde Alice îşi desăvîrşeşte răzbunarea lipsită de răutate împotriva lui Falstaff şi duce la un deznodămînt fericit dragostea dintre Nannetta şi Fenton.

Un portret splendid al perfidei Quickly îl constituie scena dintre ea şi Falstaff. Plecăciunile şi cuvintele ei de salut, respectuoase şi totodată ironice, linguşirile ei insinuante, povestirea ei despre suferinţele bietei Alice care este îndrăgostită sînt redate cu un rar simţ intonaţional:

*Re - ve . ren . „/*
P'e - că - ciu . »|

marcato

*Po - ve - ra don-na! lean-go- scie su - e son cru - de - li!*
Bia - ta (e - me-ie! cu so - fu-i.'i Su - ce-o via - fă-a - ma - ră!

pp

Sînt reliefate suculent portretele altor personaje: doctorul Caius, obtuz ia minte şi lacom; Ford cel posac; aventurierii Bardolfo şi Pistola, oameni care trăiesc ca nişte trîntori din-mila lui Falstaff. Personajele operei nu-şi pierd trăsăturile individuale de-a lungul întregii acţiuni care se dezvoltă vijelios; aceste trăsături ies la iveală şi în ansambluri superbe, de o scînteietoare fineţe. Aşa sînt: nonetul, în care grupul de neveste rîzînd aţîţător contrastează cu ansamblul locuitorilor din Windsor revoltaţi de aventurile lui Falstaff; scena finală din actul II, în care urmărirea de către Ford, cuprins de furie, a nefericitului admirator al soţiei sale se termină cu zborul de efect al obezului cavaler pe

316

fereastra Alicei într-un coş cu rufe murdare, în explozia de rîs a viclenelor femei.

Firile poetice ale perechii de îndrăgostiţi, Nannetta şi Fenton, ocupă în operă un loc cu totul aparte. Muzica senină, rafinată şi elegantă, legată de această pereche, ne atrage prin lirismul spontan al unei iubiri tinereşti.

Prezintă un caracter aparte şi muzica din ultima scenă a operei.

Acţiunea se petrece noaptea în parcul din Windsor. Pentru toate păcatele sale, incorigibilul „don Juan" Falstaff trebuie să-şi primească pedeapsa din partea locuitorilor oraşului travestiţi în elfi şi pitici. Acesta este planul de răzbunare al nevestelor vesele din Windsor.
Muzica orchestrală a acestei scene, cu chemarea cornului şi cu strigătele paznicilor de noapte, redă poezia unui peisaj de pădure şi se contopeşte direct cu cîntecul de dragoste al lui Fenton. Acest pasaj poetic cu coloritul său orchestral romantic şi cu armoniile sale rafinate trebuie considerat printre cele mai frumoase „nocturne" ale lui Verdi.

Andante assai sostenuto

*-la in un ac-cordoar ■ ca- no, Ein -na -mo ran - do l'aer an-te- In-*

tr-un a - cord de bu - cu - ri - e- Ast - fel cîs - rig *am* - pioa - re şi tâ -

317

»6 cu o al - tă «.ce-----,,.; e. c^ij ,,,s. t8n______ |-

In corul glumeţ al elfilor care-l atacă soe Falstaff *(Să-l ciupiţi, să-l înţepaţi),* în dansurile lor graţioase s-ar putea observa o asemănare cu *Visul unei nopţi de vară* de Mendelssohn. Dar atît prin caracterul muzicii, cît şi prin întreaga concepţie a scenei, aceasta are mai multe trăsături comune cu farsa din vechea comedie italiană a măştilor decît cu fantasticul romantic al lui Weber sau al lui Mendelssohn. Fuga finală, plină de veselie şi umor, scrisă cu măiestrie, este o laudă la adresa glumei ascuţite şi a rîsului atotbiruitor.
Ultima operă a lui Verdi, cu toate că a fost scrisă atunci cînd autorul ei avea 80 de ani, ne cucereşte prin optimismul ei tineresc, prin prospeţimea şi noutatea unui limbaj muzical bogat în nuanţe. Repeziciunea ameţitoare a acţiunii care se desfăşoară în cadre mici şi lipsa aproape totală a tempourilor lente îngreu-ează întrucîtva perceperea operei *Falstaff.* Intermezzo-urile lirice—scenele de dragoste dintre Nannetta şi Fenton—descarcă atmosfera de rîs nestăvilit care domneşte în operă, dar nu constituie un fond de suficient contrast pentru comicul situaţiilor încurcate din *Falstaff.* Poate că acesta este motivul pentru care *Falstaff* nu s-a

bucurat de un succes atît de larg ca operele cele mai populare ale lui Verdi.
După premiera de la Milano a operei *Falstaff,* Verdi a mai asistat şi la premiera acesteia la Roma; în primăvara anului 1894, el a întreprins o călătorie la Paris pentru a lua parte şi la prima reprezentaţie a acestei lucrări la *Opera Comique.*
Verdi a terminat *Falstaff* în al optzecelea an al vieţii sale. După premieră, el a revenit la modul său de viaţă liniştit, dar nicidecum inactiv. Principala lui grijă era să întrebuinţeze în folosul celor nevoiaşi importantele venituri care i le aduceau reprezentaţiile operelor sale. Verdi a cheltuit sume mari pentru
**318**
construirea unui spital la Villanova şi a întemeiat la Milano un cămin pentru muzicienii bătrîni.
V. D. Korganov, care l-a vizitat pe Verdi la mijlocul ultimului deceniu al secolului trecut, a făcut în studiul său asupra vieţii şi operei venerabilului compozitor un portret viu al acestei ilustre personalităţi: „Verdi e înalt (...) are un mers ferm, egal şi frumos; părul alb şi des îi încadrează toată faţa, ochii lui adînct şi luminoşi vădesc multă bunătate şi prietenie; se remarcă mîinile lui aspre, late şi osoase. In haina lui călduroasă, scurtă, în cravata lui uşoară legată în formă de fundă, în mica lui pălărie depîslă nu se vede nici o urmă de cochetărie şi de eleganţă", astfel rămăsese Verdi la vîrsta de 84 de ani în memoria contemporanului său rus '.
Compozitorul acesta cu renume mondial păstrase în înfăţişare, pînă în ultimii ani ai vieţii sale îndelungate, trăsăturile unui ţăran italian.
Rămăseseră neschimbate şi trăsăturile principale ale fizionomiei morale a lui Verdi: o cinste incoruptibilă, o exigenţă severă pentru propria lui persoană, energia, voinţa şi mintea lui ageră. Nu putea să sufere reclama, nu-i suporta pe linguşitori. Verdi, care era modest şi căruia îi plăcea singurătatea, făcea cîteodată impresia unui om aspru şi puţin cam dur. In realitate, era un om sensibil şi cu o inimă foarte bună. Nu lăsa niciodată fără ajutor pe aceia care aveau nevoie de el şi ştia s-o facă rămînînd în umbră. Avea o deosebită simpatie pentru tineretul înzestrat care n-avea mijloace să-şi facă'studiile muzicale.
Găsim o caracterizare minunată a fizionomiei morale a lui Verdi în amintirile lui L. Escudier, apărute încă în 1863: „Verdi n-avea decît trei pasiuni. Ele atinseseră însă o forţă imensă: dragostea pentru artă, sentimentul naţional şi prietenia". După cum spune Escudier, dacă-l cunoşteai superficial, Verdi era „rece, nesociabil, aspru şi posac... O invitaţie îl sperie, un dineu, o serată, un bal sînt pentru el o adevărată tortură. Spinarea lui nu ştie să se încovoaie. El nu aşteaptă nici cinci minute într-o anticameră, chiar dacă aceasta este a unui palat regal; îi spune adevărul unui monarh.
Celălalt Verdi e delicat, prietenos, vorbăreţ şi chiar elocvent. Ii place să petreacă ceasuri în şir cu prietenii, să discute literatură, artă, politică. Şi aici aceia care au avut norocul să stea de vorbă cu el îi cunosc conştiinţa curată, experienţa şi
[1] *V. D. Korganov.* „Verdi", op. cit., pag. 70.
**319**
înţelepciunea. In clipele unor discuţii liniştite, se dezvăluie figura unui om minunat şi inteligent, a unui patriot sincer şi a unui prieten adevărat al patriei sale" '.
Anul 1897 a fost fatal pentru Verdi. In luna noiembrie a acelui an a murit Giuseppina Strepponi. Pe Verdi îl lega de ea o convieţuire de o jumătate de secol. Tovarăşă devotată şi iubitoare, ea fusese martora întregului drum creator, triumfurilor şi eşecurilor sale. Verdi a devenit mai închis. Singurătatea bătrî-neţea, perspectiva de a trăi nemaifiind capabil să-şi continue munca, toate acestea exercitau un efect apăsător asupra lui. Totuşi forţele creatoare ale compozitorul^ nu secaseră nici în ultimul deceniu al secolului trecut. Ultimele lui compoziţii sînt *Quatro pezzi sacri („Patru piese sacre")*'[2]. Muzica lui Verdi nu şi-a pierdut nici aici forţa şi originalitatea.
*Pezzi sacri* sînt patru lucrări corale de sine stătătoare. *Aoe Măria* şi *Laudi* (pe cuvinte din

*Infernul* de Dante) sînt scrise pentru cor pe patru voci fără acompaniament, iar *Stabat Mater* şi *Te Deum* cu acompaniament de orchestră. In aceste coruri, ca un tribut tradiţiilor scriiturii vocale a vechilor maeştri italieni, trăsăturile stilului vocal al lui Palestrina şi Marcello se îmbină cu noutatea şi îndrăzneala armoniilor caracteristice pentru compoziţiile din perioada tîrzie a creaţiei lui Verdi. Impunătorul *Te Deum,* scris pentru două coruri şi orchestră, se apropie prin efectele lui teatrale de *Recviemul* său.
Verdi păstrase pînă în ultirrful an al vieţii sale o vioiciune rară pentru vîrsta lui, deşi sănătatea îi slăbise vizibil. Cu cîteva luni înainte de moarte bătrîneţea începuse să învingă pe acest om cu o sănătate de fier. Verdi nu-şi mai putea face singur obişnuitele-i plimbări şi era scos în grădină într-un jilţ. în ianuarie 1901, el a suferit un atac de paralizie. Pe vremea aceea, el stătea la Milano, unde, după obiceiul din ultimii ani, îşi petrecea iernile.
Verdi a murit la *21* ianuarie 1901. Prin testamentul lăsat de el, o bună parte din averea lui a fost întrebuinţată pentru subvenţionarea spitalului din Villanova, a muntelui' de pietate din Busseto şi a altor aşezăminte de binefacere. Suma cea mai
[1] *L. Escudier.* „Mes souvenirs", op. cit., pag. 69, 76.
[2] *Pezzi sacri* au fost executate în 1898 la Paris şi, în acelaşi an, în cadrul expoziţiei de la Torino, sub conducerea lui Arturo Toscanini, care devenise încă de pe vremea aceea cunoscut ca interpret talentat al lucrărilor lui Verdi.

importantă, ca şi dreptul la veniturile pe care i le aducea reprezentarea operelor sale, au fost lăsate căminului pentru muzicienii bătrîni de la Milano, căruia i-au mai revenit şi vechea spinetă şi pianul lui Verdi. Potrivit voinţei compozitorului, el a fost înmormîntat tot la Milano, în capelă, alături de soţia sa, Giuseppina Strepponi.
Verdi a fost credincios toată viaţa convingerilor pe care şi le formase din tinereţe. El rămăsese pînă la moarte un înflăcărat patriot şi un adevărat democrat. In anii cînd Italia luptase împotriva asupritorilor austrieci, Verdi servise cauza eliberării patriei ca cetăţean şi artist. Dar atunci cînd „Italia revoluţionar-democratică, adică re-voluţionar-burgheză, care a scuturat jugul Austriei, Italia vremurilor lui Garibaldi" s-a transformat într-o Italie „care asupreşte alte popoare" ', războaiele ei de cotropire l-au determinat pe Verdi să-şi schimbe radical atitudinea. El a considerat înfrîn-gerea suferită la Adua în 1896 de Italia, care atacase Abisinia, drept o pedeapsă meritată. El spunea că aşteaptă ca o pedeapsă asemănătoare să lovească şi Anglia pentru că asupreşte poporul Indiei[2]. Despotismul, asuprirea şi constrîngerea provocau întotdeauna indignarea lui Verdi; această indignare s-a oglindit pe larg în înflăcărată lui creaţie.
Drumul lui Verdi, care nu s-a liniştit niciodată în căutările sale de artist, cuprinde aproape trei sferturi dintr-un secol. Inovator îndrăzneţ, de la primele începuturi componistice şi pînă la ultimele sale lucrări geniale — *Othello* şi *Falstaff* —, Verdi a năzuit spre crearea unei drame muzicale autentice. Căutările lui au mers întotdeauna mînă în mînă cu lupta pentru realism, pentru un conţinut bogat în idei; inovaţiile lui se sprijineau întotdeauna în mod ferm pe tradiţiile operei clasice italiene şi pe muzica populară. Drumul pe care l-a parcurs în creaţia sa a fost drumul unei continue perfecţionări: în melodica lui, cantilena se contopeşte foarte strîns cu recitativul; reformele lui în ■ materie de operă, fără a-şi pierde armonia constructivă, au că^ pătat un puternic dinamism dramatic; orchestraţia atinge în lucrările lui de maturitate o rară fineţe a nuanţelor şi a bogăţiei de culori psihologice.
[1] *V. 1. Lenin.* „Imperialismul şi socialismul în Italia". Opere, **voi.** 21, Editura P.M.R., 1952, pag. 352—353.'
[2] *F. Toye* „Verdi", pag. **211.**

In cea mai mare parte a perioadei sale de creaţie, Verdi a fost singurul compozitor italian

universal recunoscut. Rossini încetase să mai compună opere încă de pe timpul cînd Verdi era un adolescent; Bellini murise cu trei ani înainte de apariţia primei opere a lui Verdi; Donizetti se îmbolnăvise grav şi amuţise curînd după premiera operei *Emani.* De atunci, adică din anii 1840—1850 şi. pînă în 1890, în afară de operele verdiene, numai două opere italiene s-au bucurat de un succes răsunător şi destul de durabil: *Mefistofele* de Boito şi *Gioconda,* cu efecte oarecum brutale, de Ponchielli.
La începutul secolului XX, au cîştigat o mare popularitate operele veriştilor italieni. Dar imitîndUrl în multe privinţe pe Verdi, veriştii s-au abătut de la estetica „Risorgimentului", bazată pe un conţinut bogat de idei, în direcţia naturalismului; nici măcar cei mai talentaţi dintre ei nu s-au ridicat la culmile realiste ale creaţiei lui Verdi.
Nici în timpul cînd Verdi era în viaţă, nici după moartea iui, n-a apărut în Italia un compozitor care să-l fi egalat în importanţa şi forţa vigurosului său talent. Marele geniu naţional al lui Verdi a creat capodopere nepieritoare în domeniul operei clasice.
Realismul artei lui Verdi, forţa vitală a creaţiei lui, îşi au rădăcinile în conţinutul ideologic progresist, în democratismul limbajului muzical care s-a dezvoltat pe solul bogat al cîntecului popular italian.
Nu încape îndoială că B. V. Asafiev are dreptate, susţinînd că „geniul lui Bach, Beethoven, Mozart, Ceaikovski şi âl lui Verdi re/idă în-simţul uimitor a] „numărului", al „măsurii" şi al gradului de stilizare, de prelucrare şi de selecţionare a intonaţiilor cîntecului popular" *K* După cum spune Asafiev, existenţa unor astfel de „curenţi vitali" într-o lucrare îi determină vitalitatea. Tocmai recurgerea la acest cerc de intonaţii din viaţa de toate zilele l-a ajutat pe Verdi să realizeze un limba] muzical cu adevărat democratic, să exprime în arta sa ideile progresiste de care este însufleţit.
Creaţia lui Verdi — una din comorile poporului italian — este scumpă întregii omeniri progresiste.
Teatrul rus, cultura muzicală rusă, fruntaşii cei mai de aeamă ai artei ruse au făcut mult pentru scoaterea în relief a

[1] *B. V. Asafiea.* „Intonaţia", op. cit., pag. 19.



nobilelor trăsături ale creaţiei lui Verdi. A. V. Nejdanova a creat figuri de neuitat în Gilda din *Rigoletto* şi în Violetta din *Trauiata.*
In aceleaşi opere — *Rigoletto* şi *Traviata* — L.V. Sobinov a creat în mod impresionant chipul ducelui şi al lui Alfredo. Pînă şi în patria lui Verdi s-a recunoscut că Sobinov n-avea rivali în aceste opere.
F. I. Şaliapin a fost primul director de scenă al operei *Don Carlos* în Rusia şi *un* genial interpret al rolului regelui Filip. K- S. Stanis'lavski, unul dintre cei mai mari maeştri ai scenei, a dăruit multă energie în ultimii ani ai vieţii sale muncii pregătitoare pentru reprezentarea operelor *Don Carlos* şi *Rigoletto.*
Trebuie să-i menţionăm şi pe dirijorii sovietici care au redat într-un fel nou partiturile lui Verdi. Aceia care au auzit *Trauiata* în tălmăcirea remarcabilului dirijor V. A. Dranişnikov, ţin minte căldura şi lirismul pe care el le-a imprimat interpretării acestei opere.
De numele lui V. I. Suk a fost legată ani mulţi de-a rîndul viaţa *AidJ* pe scena *Teatrului Mare.* Trebuie să relevăm şi admirabila reprezentare a aceleiaşi opere pe scena *Teatrului Mare* sub conducerea lui A. S. Melik-Paşaiev.
Reprezentarea operelor lui Verdi pe scenele sovietice scoate în evidenţă cu mare putere de convingere profunzimea şi vigoarea creaţiei lui Verdi, specificul său naţional şi caracterul ei inovator. Ascultătorii sovietici preţuiesc arta verdiană pentru caracterul ei popular autentic, pentru căutările îndrăzneţe ale lui Verdi, pentru strînsa legătură dintre această artă şi viaţă, pentru înaltul ei umanism.
Oamenii sovietici văd în Verdi un mare artist realist, a cărui artă, alimentată de înălţătoarele

idei ale timpului îşi păstrează însemnătatea şi pentru viitor.

%

COMPOZIŢIILE LUI VERDI

*Opere*

*Oberto, conte di San Bonifacio,* libretul de A. Piazza şi T. Solera. rrima reprezentaţie: 17 noiembrie 1839, Milano, teatrul *La Scala.*

*O zi de domnie* (Un Qiorno di regno) sau *Falsul Stanislaw (II finto Sianislao),* libretul de F. Romani. Prima reprezentaţie: 5 septembrie 1840, Milano, teatrul *La Scala,*

*Nabucco* sau *Nabucodonosor,* libretul de T. Solera. Prima reprezentaţie : 9 martie 1842, Milano, teatrul *La Scala.*

*Lombarzii in prima cruciadă (I Lombardi alia prima erodata),* libretul de T. Solera. Prima reprezentaţie: 11 februarie 1843, Milano, teatrul *La Scala.* Ulterior, opera a fost revizuită pentru Paris şi intitulată *Ierusalim (Ierusalem).* Pentru cea de-a doua versiune a fost scrisă muzică de balet. Prima reprezentaţie : 26 noiembrie 1847, teatrul *Grand Opera.*

*Emani,* libretul de F. M. Piave. Prima reprezentaţie: 9 martie 1844, Veneţia, teatrul *La Fenice.*

*Cei doi Foscari (I due Foscari),* libretul de F. M. Piave. Prima reprezentaţie : 3 noiembrie 1844, Roma, teatrul *Argentina.*

*Ioana d'Arc (Giovanna ăArco),* libretul de T. Solera. Prima reprezentaţie: 15 februarie 1845, Milano, teatrul *La Scala.*

*Alzira,* libretul de S. Cammarano. Prima reprezentaţie: 12 august 1845, Neapole, teatrul *San Carlo.*

*Atiila,* libretul de T. Solera şi F. M. Piave. Prima reprezentaţie: 17 martie 1846, Veneţia, teatrul *La Fenice.*

*Macbeth,* libretul de F. M. Piave. Prima reprezentaţie : 14 martie 1847, Florenţa, teatrul *La Pergola.* Ulterior, opera a fost revizuită pentru Paris. Pentru cea de-a doua versiune a îost scrisă muzică de balet. Prima reprezentaţie : Paris, *Theâtre lyrique,* 21 aprilie 1865.

*Hoţii (I Masnadieri),* libretul de A. Maffei. Prima reprezentaţie: 22 iulie 1847, Londra, *Teatrul Regal.*



*Corsarul (II Corsaro),* libretul de F. M. Piave. Prima reprezentaţie: 25 octombrie 1848, Triest.

*Bătălia de la Legnano (La Battaglia di Legnano),* libretul de S. Cam-marano. Prima reprezentaţie: 27 ianuarie 1849, Roma, teatrul *Argentina.* Ulterior, în 1861, opera s-a jucat cu libretul transformat sub titlul *Asediul Harle-mului (Assiedo di Harlem).*

*Luisa Miller,* libretul de S. Cammarano. Prima reprezentaţie: 8 decembrie 1849, Neapole, teatrul *San Carlo.*

*Stifjelio,* libretul de F. M. Piave. Prima reprezentaţie: 16 noiembrie 1850, Triest. Ulterior, opera a fost revizuită şi intitulată *Aroldo.* Prima reprezentaţie : 16 august 1857, Rimini.

' ";J^

*Rigoleito,* libretul de F. M. Piave. Prima reprezentaţie: 11 martie 1851, Veneţia, teatrul *La Fenice.*

*Trubadurul (II Trovatore),* libretul de S. Cammarano şi L. Bardare. Prima reprezentaţie : 19 ianuarie 1853, Roma, teatrul *Apollo.* Pentru premiera de ia Paris a fost scrisă muzică de balet.

*Traviata (La Traviata),* libretul de F. M. Piave. Prima reprezentaţie: 8 martie 1853, Veneţia teatrul *La Fenice.*

*Vecerniile siciliene (I Vespri siciliani),* libretul de E. Scribe şi Ch. Duvey-rier. Prima reprezentaţie : 13 iunie 1855, Paris, teatrul *Grand Opera.*

*Sirnon Boccanegra,* libretul de F. M. Piave. Prima reprezentaţie: 12 martie 1857, Veneţia, teatrul *La Fenice.* Ulterior, opera a fost revizuită (libretul de A. Boito). Prima reprezentaţie: 24 martie 1881, Milano, teatrul *La Scala.*

*Bal mascat (Un ballo in maschera),* libretul de A. Somma. Prima reprezentaţie : 17 februarie 1859, Roma, teatrul *Apollo.*
*Puterea destinului (La Forza del destino),* libretul de F. M. Piave. Prima reprezentaţie : 1 noiembrie 1862, Petersburg, teatrul *Mariinski.* Alai tîrziu, opera a fost revizuită. Prima reprezentaţie : Milano, teatrul La *Scala,* 20 februarie 1869.
*Don Carlos,* libretul de G. Mery şi C. du Locle. Prima reprezentaţie: 11 martie 1867, Paris, teatrul *Grand Opera.* Ulterior, opera a fost transformată. Prima reprezentaţie : 10 ianuarie 1881, Milano, teatrul *IM Scala.*
*Aida,* libretul de A. Ghislanzoni. Prima reprezentaţie : 24 decembrie 1871, Cairo. Pentru această operă a fost scrisă o uvertură (nepublicată), care a fost executată cu prilejul premierei *Aidei* la Milano, teatrul *La Scala,* 8 februarie 1872.
*Othello (Otello),* libretul de A. Boito. Prima reprezentaţie: 5 februarie 1887, Milano, teatrul *La Scala* (pentru premiera de la Paris, 1894, a fost scrisă muzica de balet: „Cîntec arab", „Cîntec grecesc", „Imnul lui Mahomed" şi „Dansul ostaşilor").
*Falstaff,* libretul de A. Boito. Prima reprezentaţie: 9 februarie 1893, Milano, teatrul *La Scala.*
326
*Compoziţii corale*
*Răsună goarna (Suona la tromba)* pe cuvintele imnului de G. Mameli» pentru cor de bărbaţi şi orchestră, 1848.
*Imnul naţiunilor (Inno delle nazioni),* cantată pentru voce înaltă, cor şi orchestră, pe cuvinte de A. Boito. Compus pentru Expoziţia universală de la Londra. Prima execuţie: 24 mai 1862.
*Muzică bisericească*
*Recviem (Messa da Requiem)* pentru patru solişti, cor şi orchestră. Prima execuţie : 22 mai 1874, Milano, biserica San Marco.
*Pater noster* (pe un text de Dante) pentru cor pe cinci voci. Prima execuţie : 18 aprilie 1880, Milano.
*Ave Măria* (pe un text de Dante) pentru sopran şi orchestră de coarde. Prima execuţie : 18 aprilie 1880, Milano .
*Patru piese sacre (Quatiro pezzi sacri).* 1. *Ave Măria* pentru patru voci (compus în jurul anului 1889) ; 2. *Stabat Mater* pentru cor pe patru voci cu orchestră ; 3. *Le laudi alia vergine Măria* (pe un text din „Infernul" de Dante), pentru cor de femei pe patru voci fără acompaniament.; 4. *Te Deum* pentru cor dublu pe patru voci şi orchestră. Prima execuţie : 7 aprilie 1898, Paris.
*Muzică de cameră Cvartet de coarde* în mi minor. Prima execuţie : 1 aprilie' 1873, Neapole.
*Muzică vocală de cameră*
*Şase romanţe pentru voce şi pian* pe cuvinte de G. Vittorelli, T. Bianchi, C. An'giolini şi Goethe. 1838.
*Exilatul (L'Esule),* baladă pentru bas cu acompaniament de pian pe cuvinte de T. Solera. 1839.
*Seducţia (La Seduzione),* baladă pentru bas cu acompaniament de pian pe cuvinte de L. Balestra. 1839.
*Nocturnă (Notturno)* pentru soprano, tenor şi bas cu acompaniament de flaut obligat. 1839.
327
*Album,* şase romanţe pentru voce şi pian pe cuvinte de A. Maffei, M. Mag-gioni şi F. Romani. 1845.
*Cerşetorul (II Poverefto),* romanţă pentru voce şi pian. 1847.
// *Stornello* pentru voce şi pian. Compus în 1869 pentru un album în bene-liciul lui F. M. Piave.
*Compoziţii de tinereţe*
*(nepublicate, unele din ele se păstrează*
*la muzeul din Busscty)*

Cîteva uverturi orchestrale, printre care uvertura la *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Marşuri şi dansuri pentru orchestra oraşului Busseto. Piese de concert pentru pian şi instrumente de suflat solo. Arii şi ansambluri vocale (duete, triouri). Mese, motete, laudi, şi alte compoziţii bisericeşti.
*Pilosul lui leremia* (după biblie, în traducere italiană).
*Nebunia lui Saul* pentru voce şi orchestră, pe cjjvinte de V. Alfieri. Compus înainte de 1832.
Cantată pentru voce şi orchestră în onoarea căsătoriei lui R. Borromeo.. Compusă în 1834.
Coruri la tragediile lui A. Manzoni şi *Odă la moartea lui Napoleon — 5 mai,* — cuvinte de A. Manzoni, pentru voce şi orchestră. Compuse în perioada 1835—1838.
*Planuri nerealizate în domeniul compunerii de opere*
*(autografele scenariilor şi ale schiţelor de libret se păstrează*
*în arhiva de la Sânt' Agata)*
*Shakespeare:* Regele Lear, Hamlet, Furtuna. *Byron:* Cain. *Puşkin:* Boris Godunov. Giacomo di Valenza (după capitolul XXX din istoria de *Sismondi).* Arria (după cartea XII din Analele de *Tacit). V. Hugo :* Marion Delorme, Ruy Blas. *Euripide:* Fedra. *Calderon:* Pentru insultă în taină, răzbunare în taină. *Moliere:* tartuffe. *Gritlparzer:* .Străbuniqa. *Chateaubriand:* Atala.

SCURTA BIBLIOGRAFIE

*Marx K-* şi *Engels F.* „Kolnische Zeitung" despre Italia. Opere, voi. VI, partea I.
*Marx K.* şi *Engels F.* Politica externă a Germaniei. Opere, voi. VI, partea I.
*Marx K-* şi *Engels F.* Mişcarea revoluţionară din Italia. Opere, voi. VII, partea II.
*Marx K.* şi *Engels F.* Războiul din Italia. Infrîngerea piemontezilor. Opere, voi. VII, partea II.
*Marx K.* Mazzini şi Napoleon. Marx K. şi Engels F. Opere, voi. XI, partea I.
*Marx K-* Sicilia şi sicilienii. Ibidem, voi. XII, partea a Ii-a.
*Marx K-* Ştiri interesante din Sicilia. Ibidem, voi. XII, partea a 1l-a.
*Engels F.* Mişcarea garibaldiană. Ibidem, voi. XII, partea a Ii-a.
*Engels F.* \Inaintarea lui Garibaldi. Ibidem, voi. XII, partea a Ii-a.
*Engels F.* Garibaldi în Sicilia. Ibidem, voi. XII, partea a H-a.
*Marx K-* Către Joseph Weydemeyer (11 sept. 1851). Ibidem, voi. XXV.
*Lenin V. 1.* Imperialismul si socialismul în Italia (notă). Opere, ediţia a lV-a, voi. 21.
*Alşvang A.* O operă uitată a lui Verdi. „Sovetskaia muzîka", 1946, No. 5—6.
*Asajiev B.* Verdi. Schiţă de monografie. Opere alese, voi. IV. Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, 1955.
*Buşen A.* „Giuseppe Verdi şi Recviemul său". Leningrad, 1935.
*Busen A.* „Trubadurul", operă de G. Verdi. Leningrad, 1936. 1935.
*Konstant Smith.* [K. A. Kuzneţov] Verdi şi „Recviemul" său. Moscova.
*Druskin M.* Idealurile lui Verdi în materie de operă, „Sovetskaia muzîka", 1954, No. 9.
*Druskin M.* Problemele dramaturgiei muzicale ale operei. Leningrad, 1952.
*Ferman V.* Verdi în perioada tîrzie a creaţiei sale. „Sovetskaia muzîka", 1938, No. 12.
*Garibaldi G.* Memorii. Moscova, 1931.
*Grossmann V.* Verdi. „Recviem". Moscova, 1941.

*Herzen A. 1.* Scrisori din Franţa şi Italia. Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, voi. V, 1955.
*Kaşkin* N. Giuseppe Verdi (Necrolog). „Moskovskie vedomosti" din 18 ianuarie 1901.
*Kaşkin N.* Spectacolele operei particulare italiene de la Moscova. „Othello", operă de Verdi, „Artist". No. 6, 1890.
*Korganov V.* Verdi. Atoscova, 1897.
*Krugtikov S.* „Falstaff" de Verdi. „Artist", No. 29, 1893.
*Laroş G.* „Aida", operă de Verdi. „Golos" din 7 mai 1875.

*Laroş G.* Cu prilejul reprezentării „Luisei Miller" pe s'cena italiană. „Golos" din 29 octombrie 1875. ' 1^
*Laroş G.* „Recviem" de Verdi. „Golos" din 18 decembrie 1875. *Laroş G.* Primul spectacol al italienilor. „II Trovatore" de Verdi. „Rossia" din 16 decembrie 1900.
*Lebedinski L.* „Don Carlos" pe scena lirică sovietică „Sovetskaia muzîka"', 1949, No. 4.
*Magaziner L.* Evoluţia principiilor dramatico-muzicale ale lui Verdi. Disertaţie (manuscris).
*Orsini F.* Amintiri. Moscova, 1934.
*Rumeanţev P.* Munca lui Stanislavski asupra operei „Rigoletto". Moscova, 1955.
*Serou A.* Verdi si noua sa operă. Articole critice Sankt-Petersburg, 1895, voi. III.
*Serov A.* „Ioanna din Guzman" de Verdi. Articole critice, voi. II, Sankt-Petersburg, 1892.
*Serov A.* „Luisa Miller", operă de Verdi, la Teatrul Mare. Articole critice, voi. II, Sankt-Petersburg, 1892.
*Sobinov L.* Verdi în corespondenţa sa. „Sovetskaia muzîka", 1952, No. 6.
*Sollertinski I.* Articole alese despre muzică. Leningrad-Moscova, 1946.
*Sollertinski I.* „Rigoletto". Leningrad, 1936.
*Solovţova L.* „Aida" de Giuseppe Verdi. Mos'cova, 1954.
*Solovţova L.* „Don Carlos" la Teatrul Mic de operă din Leningrad. „Sovetskaia muzîka", 1955, No. 12.
*Solovţova L.* „Vecerniile siciliene" (operă de Verdi la teatrul K. „Stanislavski şi VI. Nemirovici-Dancenko"). „Sovetskaia muzîka", 1954, No. 8. *Şaverdian A.* „Traviata", operă de G. Verdi. Moscova, 1935.
*Sein D.* Verdi si Boito lucrînd la „Othello". „Sovetskaia muzîka", 1946, No. 5—6.
*Tigranov G.* „Othello" de G. Verdi. Studii asupra istoriei şi teoriei muzicii, voi. II. Leningrad, 1940.
*Werfel F.* Verdi. Romanul operei. Leningrad, 1925.
*Basevi A.* Studio sulle opere di Verdi Firenze, 1859. Bellaigue. C. Verdi {Paris, 1911].
*Bonaventura A.* Verdi. Paris, 1930.

*Bonavia F.* Verdi. London, 1947.
*Brockt I.* Verdi's operaţie choruses. „Music and Letters". 1939, No. 3. Jt'ly,
*Cesari G.* e *Luzio A. I.* Copialettere di G. Verdi. Milano, 1913.
Carteggi Verdiani a cura di A. Luzio. Roma, 1935, 2 voi.
*Cenzato G.* Itinerari Verdiani. Milano, [1955].
*Cherbulier A. G.* Verdi. Riischliken, Zurich [1949].
*Della Corfe A.* Le opere di Giuseppe Verdi. Otello. Milano, 1924.
*Dent E.* Un Ballo in maschera. „Music and Letters", 1952, No. 4.
*Escudier L.* Mes souvenirs. Paris, 1863.
*Gatti Carlo.* Verdi. 2 voi. Milano, 1931.
*Gerigk H.* Giuseppe Verdi. Potsdam, 1932.
*Godejroy V.* Simon Boccanegra. „The Music Review", 1948, november. No. 4.
*lloll K- G.* Verdi Berlin [1942].
*Hussey D.* Verdi. London — New York. 1948.
*htel E.* Verdi und Shakespcare (Macbeth. Briefe flber K6nig Lear — Othello — Falstaff). „Die Musik", 1913/14, XIII Jahrg. H. 1,2.
*Klein I.* Verdi and Boito. „The Musical Quarterly", 1942, No. 2.
*Klein I.* Verdis italian contemporaries ans sttccessors. „Music and Letters", 1934, v. XV, No. 1.
*Mantovani T.* Antonio Ghislanzoni (Librettisti Verdiani). „Musica d'Oggi", 1929, No. 3, 4.
*Mazzini G.* Filosofia della musica. Scritti, editi ed inediţi. Ed. nazionale. îmola, Galeati, Voi. VIII, 1910.

*Monaldi G.* Verdi. Milano, 4 ed., 1951.
*Monterosso Raljaello.* La musica nel Risorgimento. Milano, 1948.
*Neissef A. G.* Verdi. Leipzig, 1914.
*Noii R.* Les romantiques franţais et l'Italie. Dijon, 1928.
*O'Donnel Hoover-K.* Verdi's Rocester. „The Musiqal Quarterly", 1942, No. 4.
*Perinello C.* Giuseppe Verdi. Berlin, 1900.
*Perosio G.* Ricordi Verdiani. Giuseppe Verdi nella vita intima, Pinerolo, 1928.
*Pelzold R.* G. Verdi. Sein Leben in Bildern. 1952.
*Prodhomme I.* Lettres inedites de Verdi â Leon Escudier. „Rivista musâ-eale italiana", 1928, Voi. XXXV.
*Prodhomme 1.* Lettres inedites de Verdi â Camille du Locle (1868—1874). „La revue musicale", 1929, No. 5 (Marş), 7 (Mai-Juin).
*Pougin A.* Giuseppe Verdi. Vita aneddotica. Con note ed aggiunte di Fol-ehetto. Milano, 1881.
*Pompee Helene.* Peppino ou l'enfance et la jeunesse de G. Verdi. Paris» 1940.
*Reynolds B.* Verdi and Manzoni. „Music and Letters", 1948, No. 1.

*Specht R.* Verdi's dramatische Technik. „Die Musik", 1913/14. XIII Jahrg. Oktober. H. 1.
*Tiersot I.* Italie. Chanson populaire. Encyclopedie de la musique (fond. A. Lavignac). 2-me pârtie. Voi. 5. Paris, 1930.
*Toye F.* Giuseppe Verdi. His life and works. London, 1931.
*Verdi.* The man in his letters. As edited and selected by Fr. Werfel and P. Ştefan. New York, 1942.
*Virneisel W.* Verdi als Librettist. „Die Musik", 1927, November, H. 2. *Weissman A.* Verdi. Berlin, 1922.

CUPRINSUL



Responsabil de carte: Alexandru Leahii Tehnoredactor: Beatrice Manoliu
*Dat la cules: 28. 07. 1961. Bun de tipar: 19. 09. 1961. Tiraj: 20.145 ex. Hîrtie: semiuelină satinată de 65 gr/m². Format r 610X860/16. Coli editoriale 21,40. Coli de tipar 21. Edifia: II. Comanda: 425. Planşe 5. A. nr. 0439. Pentru bibliotecile mici indicile de clasificare 92*

*(Verdi), 782 (45) Verdî*

Tiparul executat sub comanda nr. 4165 la întreprinderea Poligrafică Sibiu, str. I. V. Stalîn nr. 15